

Institut für Archäologie

Dissertation

# **Die Entdeckung der Archaik – Ein ungeschriebenes Kapitel Wissenschaftsgeschichte**

## **Die Etablierung des Terminus technicus „archaisch“ in der Klassischen Archäologie in Deutschland**

zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.)

Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät

Humboldt-Universität zu Berlin

**Anja Lange**

Dekanin: Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter: 1. Prof. Dr. Stephan G. Schmid  
2. Prof. Dr. Volker Kästner

Datum der Einreichung: Januar 2013

Datum der Promotion: 10.07.2015



**Für Jens und Luise**

## Danksagung

Die vorliegende Arbeit stellt die leicht überarbeitete und ergänzte Fassung meiner Dissertation dar, die im Januar 2013 von der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin angenommen wurde.

Mein herzlicher Dank gilt Herrn Professor Dr. Rößler, der die Entstehung dieser Arbeit trotz schwerer Krankheit bis zuletzt mit großem Engagement begleitet und mit wertvollen Ratschlägen befördert hat.

Herrn Professor Dr. Schmid danke ich nicht weniger herzlich für die freundliche Übernahme des Erstgutachtens nach dem Tod von Professor Dr. Rößler und sein großes Interesse, mit dem er die Arbeit bis zum Abschluss begleitet hat. Herrn Professor Dr. Kästner danke ich nicht weniger für die Erstellung des Zweitgutachtens.

Darüber hinaus bin ich dem Land Berlin zu Dank verpflichtet, das mir die Durchführung dieser Arbeit mit Gewährung des Elsa-Neumann-Stipendiums ermöglichte.

Berlin, Mai 2017

Anja Lange



## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	6
2	Archaik – vom Kunststil- zum Epochenbegriff.....	8
3	Der Gebrauch des Adjektivs „ἀρχαῖος“ im Zusammenhang mit Kunstwerken in literarischen Texten der griechisch-römischen Antike.....	10
4	Ansätze einer Epochenunterteilung der griechischen Kunst in der Antike.....	12
5	Die Wiederentdeckung Griechenlands und Kleinasiens und ihrer Kunstdenkmäler im 15. Jahrhundert.....	17
5.1	Cristoforo Buondelmonti (um 1380-1430) .....	18
5.2	Cyriacus von Ancona (um 1391-1455).....	20
6	Rezeption archaischer Kunst im 18. Jahrhundert .....	24
6.1	Etruskisch – Griechisch? .....	24
6.1.1	Michel-Ange de La Chausse (1660-1738).....	25
6.1.2	Thomas Dempster (1579-1625) / Filippo Buonarroti (1661-1733).....	26
6.1.3	Antonio Francesco Gori (1691-1757) .....	27
6.1.4	Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Levy Comte de Caylus (1692-1765).....	30
6.1.5	Paolo Maria Paciaudi (1710-1785) .....	34
6.1.6	Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).....	35
6.1.7	William Hamilton (1730-1803) / Pierre François Hugues (1719-1805).....	55
6.1.8	Christian Gottlob Heyne (1729-1812).....	60
6.2	Großgriechenland – Die Wiederentdeckung der (früh-) griechischen Dorica .....	61
7	Rezeption archaischer Kunst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.....	82
7.1	Aloys Hirt (1759-1837).....	83
7.2	Johann Georg Zoëga (1755-1809) .....	85
7.3	Die Giebelskulpturen des Aphaia-tempels von Ägina .....	88
7.3.1	Auffindung und Erwerbung.....	88
7.3.2	Johann Martin Wagner (1777-1858) und Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854).....	97
7.3.3	Aloys Hirt (1759-1837) .....	100
7.3.4	Charles Robert Cockerell (1788-1863) .....	102
7.4	Edward Dodwell (1767-1832) .....	104
7.5	Archaisches Marmorrelief aus Samothrake im Louvre (um 550 v. Chr.).....	106
7.6	Die archaischen Metopen von Selinunt .....	108

7.6.1	Pietro Pisani .....	109
7.6.2	Leo von Klenze (1784-1864) .....	110
7.6.3	Karl August Böttiger (1760-1835) .....	111
7.6.4	Samuel Angell (1800-1866) .....	111
7.7	Heinrich Meyer (1760-1832) .....	113
7.8	Friedrich Thiersch (1784-1860) .....	116
7.9	Aloys Hirt (1759-1837) .....	119
7.10	Karl Otfried Müller (1797-1840) .....	121
7.11	Zusammenfassung des Forschungsdiskurses zur archaisch-griechischen Kunst unmittelbar nach den ersten Funden archaischer Werke auf griechischem Boden .....	125
8	Weitere archaisch-griechische Neufunde bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts .....	127
8.1	Kuros von Thera .....	127
8.2	Die Aristionstele in Athen .....	128
8.3	Das Harpyienmonument von Xanthos .....	129
8.4	Kuros von Tenea .....	130
8.5	Die ›Branchiden‹ von Didyma .....	131
9	Rezeption archaisch-griechischer Kunst im zweiten und dritten Drittel des 19. Jahrhunderts .....	133
9.1	Ludwig Ross (1806-1859) .....	134
9.2	Otto Jahn (1813-1868) .....	135
9.3	Johannes Overbeck (1826-1895) .....	137
9.4	Heinrich Brunn (1822-1894) .....	142
9.5	Adolf Furtwängler (1853-1907) .....	146
10	Das neue Verständnis archaisch-griechischer Kunst am Ende eines von Entdeckungen geprägten Jahrhunderts .....	149
11	Zusammenfassung .....	154
12	Epilog: Auswirkungen der Kenntnis, Akzeptanz und Neubewertung des archaischen Stils .....	159
13	Abbildungen .....	163
14	Abbildungsverzeichnis und -nachweis, Quellenverzeichnis und Sekundärliteratur ..	203
14.1	Abbildungsverzeichnis und -nachweis .....	203
14.2	Quellenverzeichnis .....	210
14.2.1	Antike Quellen .....	210
14.2.2	Neuzeitliche Quellen .....	211

14.2.3 Sekundärliteratur.....	237
Index .....	264
Personenregister .....	264
Ortsregister .....	268
Sachregister .....	270





# 1 Einleitung

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wächst das Interesse innerhalb der Klassischen Archäologie an einer wissenschaftsgeschichtlichen Beschäftigung mit dem eigenen Fach. Standen zunächst die Arbeiten und Biographien einzelner herausragender Forscherpersönlichkeiten im Fokus, so trat nun die Frage nach der Genese archäologischer Techniken oder Begrifflichkeiten neben diese. In der Klassischen Archäologie, wie auch in den Nachbardisziplinen Althistorie und Altphilologie, entstanden in der Folge einige Arbeiten zu wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellungen. Bislang wurde entweder die Wissenschaftsgeschichte der Archäologie im Allgemeinen oder der Klassischen Archäologie im Besonderen behandelt<sup>1</sup>, einzelne Abhandlungen befassen sich mit den Epochenbegriffen Klassik oder Hellenismus<sup>2</sup> oder mit Personen der Wissenschaftsgeschichte. Nur verhältnismäßig wenige Arbeiten thematisieren wissenschaftsgeschichtlich die Begriffe „archaisch“ / „Archaik“ und in diesen wird überwiegend auf allgemeinere kulturhistorische Aspekte abgehoben. Andere Arbeiten betreffen die Gebiete der Literatur- oder Kulturgeschichte<sup>3</sup>. In diesem Zusammenhang sei besonders auf die beiden Aufsätze von Glenn Most *Zur Archäologie der Antike* und *Die Entdeckung der Archaik* verwiesen.<sup>4</sup> Verfolgt zumindest der eine Aufsatz Mosts in seinem Titel noch die gleiche Fragestellung wie die vorliegende Arbeit, so ist der methodische Ansatz doch nicht deckungsgleich. Denn während es bei Most um eine umfassendere Analyse des Phänomens „Archaik“ geht, weshalb er auch die Beiträge von Philosophen, Kulturhistorikern und Klassischen Philologen einbezieht, wie beispielsweise Hegel, Nietzsche, Burckhardt, soll in dieser Untersuchung der spezielle Beitrag der Archäologie herausgearbeitet werden, und zwar in sehr viel detaillierterer Form als bei Most, indem die einzelnen Entwicklungsschritte genau verfolgt werden. Damit wird zugleich ein Teil des empirischen Materials für eine Betrachtung, wie sie Most angestellt hat, „nachgeliefert“. Zugleich kann damit aber auch gezeigt werden, welchen entscheidenden Anteil die Archäologie an der Ausprägung des Stil- und Epochenbegriffs „Archaik“ hat. In diesem Zusammenhang wurde auch noch einmal das zeitliche Verhältnis der Herausbildung des Stilbegriffs „archaisch“ im Sinne von „alt“, „ursprünglich“, frei von einer pejorativen Konnotation und schließlich des Epochenbegriffs betrachtet, wobei „Epoche“ hier nicht nur eine Zeitperiode, sondern eine zeitlich umrissene Kulturstufe bedeutet.

Eine gründliche Untersuchung der Entwicklung des vielschichtigen Begriffs Archaik in der Klassischen Archäologie stellt bislang ein Desiderat der Forschung dar, wird in Arbeiten zur archaischen Kunst auf die Forschungsgeschichte des Gegenstands bislang doch nur summarisch eingegangen. So sind zum Beispiel die Angaben zur Herausbildung des Stilbegriffs „archaisch“, wie die vorliegende Untersuchung zeigt, häufig unvollständig oder fehlerhaft. Die Entwicklung des Begriffs Archaik ist dabei wissenschaftsgeschichtlich besonders aufschlussreich, da hierfür nicht auf einen reichen Fundus an vorliegendem Material zurückgegriffen werden konnte, sondern der Stilbegriff „archaisch“ parallel zum allmählichen Auftauchen des Materials entwickelt wurde.

---

<sup>1</sup> Vgl. z.B. Stark 1880, passim; Rumpf 1953, passim; Sichtermann 1996, passim.

<sup>2</sup> Vgl. z.B. Borbein 1995, 205-245; Bichler 1983, passim.

<sup>3</sup> Vgl. Fränkel 1976, passim; Görgemanns 1991, passim.

<sup>4</sup> Vgl. Most 1989, 1-23; Most 2001, 20-39.

Gegenstand der Arbeit ist die allmähliche Einengung des Begriffs „archaisch“ auf einen Stilbegriff für die frühgriechischen Kunstwerke der Zeit von ca. 700 bis 480 v. Chr. im Wissenschaftsdiskurs der Zeit sowie die Rezeption der archaischen Denkmäler durch die jeweiligen Forscher. Die Untersuchung erfolgt vor der Folie der fortlaufenden Entdeckung und Erforschung der archaisch-griechischen Kunst von den Anfängen bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts.

Zu Beginn wird in einem Überblick die Verwendung des Begriffs „archaisch“ in literarischen Texten der griechisch-römischen Antike (z. B. Plinius, Quintilian, Cicero) verfolgt, denn hier finden sich bereits erste Überlegungen zur Entwicklung in der griechischen Kunst und damit zu einer Periodisierung, die aber offenbar bei den Antiquaren der frühen Neuzeit keine Beachtung fanden. Ferner wird nach der Wertung frühgriechischer Werke durch die antiken Autoren selbst gefragt. Daran anschließend wird die Wiederentdeckung, Erforschung und Rezeption archaischer Kunstwerke bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts betrachtet, in der archaisch-griechische Kunstwerke zwar im Wissenschaftsdiskurs bereits eine Rolle spielten, der Terminus „archaisch“ jedoch noch nicht als Stilbegriff geprägt war. Es werden exemplarische Äußerungen zeitgenössischer Forscher im Hinblick auf Werturteile und die Gründe für Änderungen in der Bewertung der Kunstwerke analysiert. Von besonderem Interesse ist dabei, ab wann „archaisch“ nicht mehr nur als Synonym für „altertümlich“, sondern als feststehender Terminus technicus zur Kennzeichnung eines eigenständigen Stils Verwendung fand.

Ein Schwerpunkt hier sind die Arbeiten J. J. Winckelmanns, der erstmalig auf die Periodisierungsansätze der antiken Kunstkenner zurückgriff. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und dann parallel zu den beginnenden archäologischen Grabungen im griechischen Mutterland (Delphi, Olympia, Athen etc.) begann im wissenschaftlichen Diskurs anhand der jetzt zunehmenden Materialfülle eine dezidierte Auseinandersetzung mit archaischer Kunst, die nun auch als solche erkannt und benannt wurde. Die vorliegende Arbeit zeigt, wie die junge Disziplin der Klassischen Archäologie auf die Fülle des neuartigen Materials reagierte, welche Fragen an die archaische Kunst gerichtet wurden, welche Sichtweisen und Wertungen entwickelt und auch wieder revidiert wurden.

In diesem Zusammenhang wird auch der Frage nachgegangen, ab wann eine bewusste Abgrenzung zwischen den beiden zunächst synonym verwandten Termini „archaisch“ und „archaistisch“ erfolgte.

Weiter geht die Untersuchung auf Forschungsansätze und –diskussionen zur archaischen Kunst ein, die sich parallel zu der anwachsenden Fülle der zur Verfügung stehenden archaischen Denkmäler entwickelt hatten. Zunehmend rückten hier speziellere Fragestellungen, zum Beispiel zum Verhältnis der archaischen-griechischen Kunst zu der Ägyptens und des Vorderen Orients, zur Naturwiedergabe oder zur Unterscheidung von landschaftlichen Stilunterschieden, in den Fokus.

Für die vorliegende Untersuchung wurden Äußerungen von Forschern zu allen überlieferten Denkmälergruppen herangezogen, der Schwerpunkt liegt indessen auf der archaischen Plastik. Als Quellen dienten die seit dem 18. Jahrhundert in wachsender Zahl entstandenen Publikationen zur antiken Kunst allgemeiner Art oder auch vereinzelt frühe Berichte zu Funden archaischer Kunstwerke, wie z. B. zu den ›Branchiden‹ aus Didyma. Ab

dem Beginn des 19. Jahrhunderts, v. a. aber seit dessen Mitte, waren besonders Berichte über die Fundumstände archaischer Neufunde zu berücksichtigen, wie beispielsweise zur Auffindung der äginetischen Giebelfiguren, der Metopen von Selinunt, der Kuroi von Thera und Tenea, der Aristionstele, der umfangreichen Skulpturenfunde bei den Grabungsarbeiten auf der Athener Agora und dem Kerameikos, auf Delos und in Delphi. Weiterhin auch die Reaktionen auf diese Berichte sowie monographische Arbeiten und spezielle Untersuchungen zu einzelnen Gattungen oder Werken. Diese Werke wurden komparatistisch mit dem Ziel untersucht, vor dem Hintergrund des den Forschern zur Verfügung stehenden, im Laufe der Jahrzehnte anwachsenden Materials Akzentverschiebungen und Änderungen in der Sichtweise auf die archaische Kunst auszumachen und als Ergebnis schließlich die Genese des Stilbegriffs „archaisch“ zu rekonstruieren. Hierbei steht die Entwicklung in Deutschland im Vordergrund, um exemplarisch die Problematik der Begriffsfindung „archaisch“, „archaischer Stil“ aufzuzeigen, da hier zunächst verschiedene Begriffe synonym Verwendung fanden, bis sich der Terminus „archaisch“ durchsetzen konnte.

## 2 Archaik – vom Kunststil- zum Epochenbegriff

Der Terminus „archaisch“ geht auf das altgriechische „ἀρχαῖος“<sup>5</sup>, Adjektiv zu „ἀρχή“ (Anfang, Ursprung), zurück und bedeutet „altertümlich“, „ursprünglich“, „alt“. In diesem Sinne wurde er dann auch in der Neuzeit verwendet, in Anlehnung an Pausanias: „ἀρχαῖον καὶ οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον“<sup>6</sup>. In der Archäologie diente er zunächst zur Bezeichnung künstlerisch als noch nicht fertig, unvollkommen empfundener älterer Werke in Abgrenzung von der als vollendet angesehenen Kunst der klassischen Epoche. Die zunehmende Kenntnis „echter“ archaischer Werke im Verlauf des 19. Jahrhunderts ermöglichte erstmals deren intensives Studium und führte schließlich zu ihrer Neubewertung. Die Ansicht, dass es sich hierbei lediglich um Vorläufer und Wegbereiter der klassischen Kunst handelt, war nun nicht mehr tragbar. Die Unterschiede zwischen den Werken der beiden Perioden traten jetzt, da genügend Vergleichsmaterial vorhanden war, prägnant hervor und es ließ sich nun auch innerhalb der vorklassischen Kunst eine Entwicklung feststellen.<sup>7</sup> So konnte die frühe, die archaische Kunst nicht nur als eigener Stil erkannt werden, sondern der Zeitraum des Entstehens ihrer Werke schließlich auch als eine eigenständige, der Klassik vorangehende Epoche. Dabei handelt es sich um eine neuzeitliche Begriffsfindung, bei der die Bezeichnung eines Kunststils auf einen geschichtlichen Zeitabschnitt unter der Voraussetzung übertragen wurde, dass innerhalb dieses

---

<sup>5</sup> Vgl. Kap. 3.

<sup>6</sup> Paus. 3, 19, 2.

<sup>7</sup> Zudem wurde es nun möglich, subarchaische von archaistischen Werken zu trennen. Ein subarchaisches Werk schließt sich zeitlich noch unmittelbar an die Archaik an und behält einerseits deren stilistische Traditionen bei, zeigt andererseits aber auch bereits entwicklungsgeschichtlich Neues. Archaismus bezeichnet dagegen eine bewusste Nachahmung oder den Rückgriff auf archaische Stilmerkmale zu einem Zeitpunkt, als diese nicht mehr dem Zeitstil entsprechen. – Zu dieser Thematik und ihrer Erforschung vgl. einführend: Brahm 1994, passim; Zagdoun 1989, passim; Willers 1975, passim, v. a. 17-20; Becatti 1941, 32-48; Schmidt 1922, passim.



Zeitabschnitts gemeinsame charakteristische Merkmale im künstlerischen, kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bereich existieren, die sich von denen anderer Epochen signifikant unterscheiden. Hinzu kommt die Problematik der Epochengrenzen, die nicht immer einheitlich angesetzt werden.<sup>8</sup>

Die Frage, ob es eine geschichtliche Epoche der Archaik gegeben hat oder nicht, ist verschiedentlich aufgeworfen und oft offengelassen worden.<sup>9</sup> M. E. ist es gerechtfertigt, sie zu bejahen: Als Epoche charakterisiert die Archaik eine Phase der Konsolidierung und Neuerung. Vom 8. bis 6. Jh. v. Chr. sah sich die griechische Gesellschaft vor eine Reihe von Herausforderungen gestellt, die sie veränderten und zur Herausbildung von Staatlichkeit führten. Von besonderer Bedeutung ist die Kolonisation entlang der Küsten des Mittel- sowie des Schwarzen Meeres (800-600 v. Chr.) und die damit einhergehende Ausbreitung des Hellenentums.<sup>10</sup> In den Kolonien, aber auch im Mutterland erhielten die bisherigen Siedlungen zunehmend einen urbanen Charakter, in dem sich auch das politische Leben konzentrierte.<sup>11</sup> Öffentliche Bauten, wie auch Tempel wurden in monumentalen Ausmaßen errichtet, regionale Heiligtümer blühten auf. Ferner kam es zu Weiterentwicklungen im Handwerk, in der Schifffahrt und auch im Handel, wobei zu Beginn der Archaik insbesondere die Kontakte mit dem Orient und Ägypten Einfluss auf die bildenden Künste ausübten. In der Literatur löste die Lyrik mit Vertretern wie Archilochos (680-645 v. Chr.), Sappho (zw. 630 und 612 – um 570 v. Chr.) oder auch Solon (um 640 – um 560 v. Chr.) das Epos der spätgeometrischen Zeit (z. B. Homer, Hesiod) ab. Das 6. Jh. v. Chr. ist zudem die Zeit der Naturphilosophen, mit Thales (um 624-546 v. Chr.), Anaximander (um 610 – nach 547 v. Chr.), Parmenides (um 540/535 – um 483/475 v. Chr.) und Heraklit (zw. 540 und 535 – zw. 483 und 475 v. Chr.). In das 6. Jh. v. Chr. fällt weiterhin die Ausbreitung der Geldwirtschaft, die bereits im späten 7. Jh. v. Chr. ihren Anfang in Kleinasien (Lydien) genommen hatte.<sup>12</sup> Auch in der Kriegsführung kam es zu Veränderungen, beispielsweise durch die Einführung der Hoplitenphalanx.<sup>13</sup> Mit den Neuerungen und v. a. den Koloniegründungen ging jedoch eine Reihe von Problemen einher. Zwar war es noch die Zeit der Adesherrschaft, die das öffentliche und soziale Leben prägte, aber viele der Aristokraten nutzten die neuen Möglichkeiten, die sich insbesondere aus den wirtschaftlichen Veränderungen, wie dem Besitzerwerb in den neu gegründeten Kolonien und der Ausweitung des Handels ergaben, zur Vermehrung des eigenen Reichtums und

---

<sup>8</sup> Die moderne Definition von Archaik als Epochenbegriff ist nicht in allen Forschungstraditionen mit der deutschsprachigen identisch. Insbesondere in der englischsprachigen Forschung wird die Epoche der Archaik vorzugsweise von 900 oder 800 bis 490/ 480 v. Chr. angesetzt. Damit umfasst sie zusätzlich einen Großteil der geometrischen Epoche, die in der deutschsprachigen Forschung als eigenständig definiert wird. Die unterschiedlichen Epochenansätze begründen sich hauptsächlich darin, dass die deutschsprachige Forschung stärker auf kunsthistorische Entwicklungen, v. a. Keramikstile, zur Grundlage der Periodisierung der Frühzeit fokussiert, wohingegen die englischsprachige Forschung gesellschaftliche und strukturelle Entwicklungen, wie beispielsweise die griechische Kolonisation, in den Vordergrund stellt. – Zu dieser Thematik vgl. einführend: Hodder 2012, passim; Renfrew – Bahn 2008, passim; Hodder 1991, passim; Eggert – Veit 1998, passim; Bernbeck 1997, passim; Snodgrass 1987, passim.

<sup>9</sup> Vgl. Bäßler 2004, 43; Bäßler 1999a, Sp. 1003-1004; Most 1989, 1-23; Heuss 1946, 26-62.

<sup>10</sup> Zur griechischen Kolonisation vgl. einführend: Tsetskhladze 2006-2008, passim; Günther 2008, v.a. 84-94; Bernstein 2004, passim.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu einführend: Greco 2000, 13-22; Kenzler 2000, 23-28.

<sup>12</sup> Vgl. einführend: Harris 2008, passim.

<sup>13</sup> Von den zahlreichen Forschungsarbeiten zu diesem Thema sei stellvertretend verwiesen auf: Mann 2013, passim; Franz 2002, passim; Krentz, 2000, 167-200; van Wees 2000, passim; Hanson 1991, passim.

verwendeten diesen, um ihre soziale Stellung zu erhöhen. Dies führte zu Konflikten und gewaltsamen Auseinandersetzungen innerhalb der Gesellschaft, den sogenannten „staseis“.<sup>14</sup> Das soziale Gefüge geriet auch dadurch ins Wanken, dass die Aristokratie dazu überging, die Kleinbauern, die durch den Bevölkerungsdruck und die Erbteilung bereits an den Rand des Existenzminimums oder sogar in die Verschuldung geraten waren, nun auch noch in eine dauerhafte klientele Abhängigkeit von sich zu bringen, um einerseits an ihr Land zu gelangen und andererseits in den Stasis-Auseinandersetzungen auf sie zurückgreifen zu können. Dieser sozialen Krise um 600 v. Chr. begegnete in Athen Solon<sup>15</sup> mit seinen Reformen (594 v. Chr.). Diese stellten zwar die soziale Freiheit der Nicht-Aristokraten wieder her, aber die Kämpfe zwischen den Aristokraten gingen unvermindert weiter und blockierten die staatlichen Institutionen, was letztlich dazu führte, dass verschiedentlich Tyrannen<sup>16</sup>, wie zum Beispiel Polykrates in Samos (reg. 538-522 v. Chr.), die Peisistratiden (561-510 v. Chr.) in Athen und Kypselos in Korinth (etwa 7. Jh.), die Macht an sich rissen. Das Ende der Archaik wurde politisch mit dem Sturz der Tyrannis in Athen (510 v. Chr.) und den sich daran anschließenden Reformen des Kleisthenes<sup>17</sup> (508/507 v. Chr.) eingeleitet, der damit den Grundstein für die demokratische Entwicklung Athens legte. Heute gelten jedoch die Siege gegen die Perser 490 v. Chr. bei Marathon, 480 v. Chr. bei Salamis und 479 v. Chr. bei Plataiai als Wendepunkte, die das Epochenende markieren. Dieser kurze Abriss sollte verdeutlichen, dass es sich bei der Archaik durchaus um einen historischen Abschnitt handelt, der durch grundlegende gemeinsame Merkmale gekennzeichnet ist und somit auch als historische Epoche bezeichnet werden kann.

### 3 Der Gebrauch des Adjektivs „ἀρχαῖος“ im Zusammenhang mit Kunstwerken in literarischen Texten der griechisch-römischen Antike

Im Folgenden soll zunächst der Frage nachgegangen werden, ob und seit wann der Begriff „ἀρχαῖος“<sup>18</sup> in der Bedeutung „altertümlich“, „veraltet“ in Bezug auf Kunstwerke in den literarischen Texten der griechisch-römischen Antike Verwendung gefunden hat und in welchem Zusammenhang dies geschah. Dabei gilt es zu beachten, dass sich von den hier zitierten Autoren außer Plinius und Pausanias die wenigsten in ihren Schriften ausführlich

<sup>14</sup> Vgl. hierzu einführen: Dotter 2014, passim.

<sup>15</sup> Zu Solon vgl. einführend: VerSteeg 2010, passim; Tsigarida 2006, passim; Reichardt 2003, passim; Mülke 2002, passim; Stanley 1999, passim; Fadinger 1996, 179-218; Pavel 1988, passim; Ferrara 1964, passim.

<sup>16</sup> Zum Thema der „älteren“ Tyrannis vgl.: De Libero 1996, passim; Parker 1996, 165-186; Barcelo 1993, passim; Plass 1978, passim; Berve 1967, passim; Berve 1954, 1-20.

<sup>17</sup> Zu Kleisthenes vgl. einführend: Ober 1996, 32-52; Rausch 1998, 355-369; Martin 1995, 160-212; Siewert 1982, passim; Kienast 1965, 265-283.

<sup>18</sup> Zu den einzelnen Bedeutungs- und Verwendungsmöglichkeiten von „ἀρχαῖος“ vgl.: Liddell – Scott – Jones 1996, 251; Stephanus 1954, 2097-2099. Hier sollen jedoch nur jene Textstellen herangezogen werden, die dem Thema entsprechend, nicht nur zum Ausdruck bringen, dass es sich stilistisch um „altertümlich“ wirkende Werke handelt, sondern jene heute auch der archaischen Zeit zugerechnet werden. Für einige weitere Beispiele, in denen „ἀρχαῖος“ im Sinne einer „altertümlichen“ Darstellung Verwendung fand, vgl. Pollit 1974, 141. 154-158.

mit bildender Kunst beschäftigt haben; meist erwähnen sie einzelne Künstler oder Werke nur nebenbei, etwa im Vergleich mit der Rhetorik oder der Literatur.

Der sonst unbekannte Peripatetiker Demetrios (3. oder 1. Jh. v. Chr.) hebt in seiner Schrift, *Über den Stil* die „Kompaktheit“ und „Spärlichkeit“ des älteren Stils hervor und bezeichnet diese Werke als „ἀρχαῖα ἀγάλματα“<sup>19</sup>. Indem er dem Stil der etwas späteren Werke, wie denen des Phidias, mehr Erhabenheit und Präzision zuspricht, ordnet er die „ἀρχαῖα ἀγάλματα“ chronologisch eindeutig der Zeit vor Phidias zu. Cicero beschreibt am Anfang seiner Geschichte der römischen Rhetorik die Bildwerke des Kanachos als „rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem?“<sup>20</sup> Dionysios von Halikarnassos erwähnt „ἀρχαῖαι γράφαι“<sup>21</sup> und hebt deren Einfachheit und Charme, aber auch ihre Präzision hervor.<sup>22</sup> Laut Plinius markiert Phidias den Anfang der Toreutik in der Kunst: „primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur.“<sup>23</sup> Dion von Prusa, genannt Chrysostomos, spricht von „ἀρχαία τέχνη“<sup>24</sup> und verbindet diese mit Daidalos. Auch Pausanias verwendet mehrfach zur Beschreibung von heute als archaisch charakterisierten Werken den Terminus „ἀρχαῖος“. So bezeichnet er beispielsweise eine Statue, die auf der Agora von Phigalia aufgestellt war, als Statue des Pankratiasten Arrhachion und bewertet sie als altertümlich in ihrer Gestaltung.<sup>25</sup> Bezüglich der Malerei äußert Quintilian, dass es bereits für die Arbeiten von Polygnot, der um 450 v. Chr. in Athen lebte, und Aglaophon einige „Bewunderer“ gäbe, obwohl auch diese für ihn „prope rudia“<sup>26</sup> bleiben. Der Wert der Arbeiten, die vor Polygnot entstanden sind, liegt laut Quintilian allein in ihrem Alter.<sup>27</sup> Dem entspricht auch seine Meinung hinsichtlich der Skulpturen: Den Stil der Statuen von Kalon und Hegesias<sup>28</sup>, den frühesten Bildhauern, die er anführt, bezeichnet er als hart und dem etruskischen nahe stehend: „duoria et Tuscanicis“.<sup>29</sup> Nach Plinius gelang es erstmals Polygnot bei der Gestaltung des Gesichtes die alte Starrheit („antiquo rigore“<sup>30</sup>) zu durchbrechen.

Diese Beispiele zeigen, dass vom Hellenismus bis zur Kaiserzeit ein ziemlich genaues Bild davon existierte, wie die Kunst vor Phidias und damit vor der Klassik gestaltet war. Ihre Bewertung als „altertümlich“, „einfach“, ja „primitiv“ fällt überwiegend negativ aus,<sup>31</sup> trotz

---

<sup>19</sup> Demetr. Eloc. 14.

<sup>20</sup> Cic. Brut. 70.

<sup>21</sup> Dion. Hal. Is. 4.

<sup>22</sup> Vgl. Dion. Hal. Is. 4.

<sup>23</sup> Plin. nat. 34, 19, 54.

<sup>24</sup> D. Chr. Orationes 37, 11.

<sup>25</sup> Vgl. Paus. 8, 40, 1. Vgl. hierzu auch Frazer 1898, 391. Frazer erklärt hier in einem Kommentar, dass er die von Pausanias beschriebene Statue, in beschädigtem Zustand, in Paulista, einem Dorf in der Nähe von Phigalia, gesehen haben will. Dieser Zuordnung hat bereits Richter widersprochen, da einerseits bei dieser Figur die Inschrift noch gut lesbar ist und andererseits die stilistischen Merkmale für eine Entstehung noch vor der Zeit des Arrhachion sprechen. – Vgl. Richter 1960, 77, Abb. 144-146.

<sup>26</sup> Quint. inst. 12, 10, 3.

<sup>27</sup> Vgl. Quint. inst. 12, 10, 3.

<sup>28</sup> Hegesias oder auch Hegias war laut Pausanias (7, 42, 11) ein Bildhauer von Athen und ein Zeitgenosse von Onatas (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) und Hageladas (5. Jh. v. Chr.), Plinius (NH 34, 49) nennt ihn zusammen mit Kritios (5. Jh. v. Chr.) und Nesiotes (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) und Dio Chrysostomos (or. 55, 1) bezeichnet ihn als Lehrer des Phidias.

<sup>29</sup> Quint. inst. 12, 10, 7.

<sup>30</sup> Plin. nat. 35, 35, 58.

<sup>31</sup> Analog zu der abwertenden Konnotation, die nun bei der Bezeichnung „ἀρχαῖος“ in Bezug auf vorklassische Bildwerke mitschwingt, wird der Terminus „ἀρχαῖος“ jetzt auch in den Tragödien und Komödien, die seit der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. aufgeführt wurden, nicht mehr nur neutral belegt mit „alt“, „früher“ oder „vergangen“, sondern gleichfalls auch vermehrt abwertend mit „altmodisch“, „veraltet“ oder „urtümlich“.

der einzelnen positiven Äußerungen, wie von Demetrius und Dionysios von Halikarnassos. Vom ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet galten sie, wie zum Beispiel die Äußerungen von Cicero und Quintilian zeigen, als nicht ansprechend. Von Wert waren die vorklassischen Werke seit hellenistischer und vor allem in römischer Zeit als Quellen der Rezeption für die archaische Kunst; originale archaische Bildwerke, insbesondere Götterbilder, wurden noch wertgeschätzt, jedoch nur auf Grund ihres ehrwürdigen Alters und der ihnen zugesprochenen religiösen Ausstrahlung. So berichtet beispielsweise Pausanias, dass eine Heraklesstatue, die vom künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkt aus für ihn altertümlich und unscheinbar war, auf ihn „ἐνθεος“<sup>32</sup> gewirkt habe.

Folglich existierte seit dem Hellenismus die Vorstellung von noch nicht fertigen, unvollkommenen älteren Werken, die mit dem Terminus „ἀρχαῖος“ gekennzeichnet und gleichzeitig von der darauf folgenden Kunstphase, deren Werke bereits als „vollendet“ galten, abgegrenzt wurden. Die Überwindung der „altertümlichen Vorläufer“ und den Übergang zur „vollkommenen“ klassischen Kunst setzen die antiken Autoren für die Skulptur bei Phidias und für die Malerei bei Polygnot an, mit Blick auf die politische Geschichte „nach den Perserkriegen“.

## 4 Ansätze einer Epochenunterteilung der griechischen Kunst in der Antike

Erste Vorstellungen von einer Entwicklung in der Kunst und deren Unterteilung in einzelne Perioden finden sich bereits in der Antike, so zum Beispiel in der *Naturalis historia* von Plinius dem Älteren. Im 34. Buch, das die Metallurgie zum Inhalt hat, geht Plinius im Kapitel über die Erzbildnerei<sup>33</sup> auf die griechischen Bronzegießer ein und beschreibt am Beispiel der berühmtesten von ihnen die schrittweise verlaufende Entwicklung der bildenden Künste Griechenlands.<sup>34</sup> Am Anfang der Kunst stehe Phidias: „primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur“<sup>35</sup>, alles Vorangegangene fasst Plinius allgemein unter dem Begriff „rudis antiquitas“<sup>36</sup> zusammen. Auf Phidias folge Polyklet, der einen Kanon verfasst habe, von dem sich die Grundregeln der Kunst ableiteten<sup>37</sup> und er habe „die Toreutik so gelehrt, wie Phidias sie geoffenbart hat“<sup>38</sup>. Myron<sup>39</sup> schließlich habe sich um

---

[Vgl. Aristoph. Nub. 915. 984; Aischyl. Prom. 317; Aischyl. Pers. 657; Pherecr. Frag. 205 Kock; Xen. An. 4, 5, 16; Eur. Hec. 609; Eur. El. 287; u.a.] Besonders prägnant tritt diese Gegenüberstellung von „Alt“ und „Neu“ in den Eumeniden des Aischylos (525-456 v. Chr.) hervor, die als dritter Teil der Orestie 458 v. Chr. bei den großen Dionysien aufgeführt wurden. Hier werden die Gegensätze von Jung und Alt, neuem und altem Recht sowie jungen und alten Göttern problematisiert. [Vgl. Aischyl. Eum. 69. 162. 172. 394. 490. 728. 731. 778-779. u.a.]

<sup>32</sup> Paus. 2, 4, 5.

<sup>33</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 54-65.

<sup>34</sup> Analog zu den Bronzegießern beschreibt Plinius im 35. Buch seiner *Naturalis historia* für die Malerei und deren berühmteste Vertreter eine schrittweise Entwicklung, die, ausgehend vom 5. Jh. v. Chr., ihren Höhepunkt mit Apelles (375/370 – Ende 4. Jh. v. Chr.) erreicht. - Vgl. Plin. nat. 35, 60-137.

<sup>35</sup> Plin. nat. 34, 54.

<sup>36</sup> Plin. nat. 34, 58.

<sup>37</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 35.

<sup>38</sup> „toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse“ (Plin. nat. 34, 56).

mehr Naturtreue sowie Harmonie bemüht und sei sehr auf Symmetrie bedacht gewesen: „*primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior*“<sup>40</sup>. Pythagoras habe Myron übertroffen, er „bildete als erster Sehnen und Adern aus und gestaltete das Haar sorgfältiger.“<sup>41</sup> Lysipp schließlich habe für die Bildhauerkunst am meisten durch seine naturgetreue Haardarstellung, kleinere Köpfe und zierlichere sowie schlankere Körper beigetragen.<sup>42</sup> Ferner zeigten seine Bildwerke die Menschen nicht mehr nur wie sie sind, sondern „wie sie zu sein scheinen“<sup>43</sup>, wobei er auch „die kleinsten Dinge beachte“<sup>44</sup>. Plinius zufolge begann der Aufstieg der griechischen Kunst im 5. Jh. v. Chr. und erreichte seinen Höhepunkt mit Lysipp. In einer chronologischen Übersicht, die seinen Äußerungen zu den berühmtesten Bildhauern vorangestellt ist, erwähnt Plinius darüber hinaus auch die Phase des Verfalls in der Kunst sowie ihres Wiederauflebens: „*cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen*“.<sup>45</sup> Plinius entwirft hier ein fünfstufiges Entwicklungsmodell der plastischen Kunst, beginnend mit rohen Anfängen („*rudis antiquitas*“), einer ersten Reifestufe bei Phidias, dem Höhepunkt bei Lysipp und nach anschließendem Niedergang eine Wiederaufnahme und ein Fortleben auf niedrigerem Niveau ab der 156. Olympiade (156-153 v. Chr.).<sup>46</sup>

Als Quellen für sein Werk führt Plinius im Autorenindex des 34. Buches u. a. Xenokrates von Athen (396/395-314/313 v. Chr.) und Demokrit (460-371 v. Chr.) an. Im Text selbst erwähnt er Xenokrates zweimal: das erste Mal im Kapitel über die Erzbildnerei: „*Xenocrates, Tisicrates discipulus, ut alii: Euthycratis, vicit utrumque copia signorum. Et de sua arte composuit volumina*“.<sup>47</sup>, das zweite Mal im Kapitel über die Malerei: „*Antigonos et Xenocrates, qui de pictura scripsere*“<sup>48</sup>. Im 19. Jahrhundert begann die Forschung nach jenen Quellen zu suchen, die Plinius als Grundlage für seine Schrift dienten. Seine Äußerungen über Xenokrates nahmen Quellenforscher, wie zum Beispiel August Kalkmann<sup>49</sup>, zum Anlass, seine sämtlichen Informationen und Urteile, welche die Bildkünste betreffen, Xenokrates von Athen zuzuschreiben; Plinius selbst habe diese lediglich zusammengetragen und wiedergegeben. Nach Furtwängler können die Beurteilungen nicht von ihm stammen: „Von einem eigenen Kunstgeschmacke des Pl. kann freilich hier nirgends die Rede sein; wo er aber einmal selbst zu urteilen scheint, zeigt er sein rohes Laientum.“<sup>50</sup> Schweitzer geht in seiner Abhandlung über Xenokrates noch einen Schritt weiter und bezeichnet diesen als „Schöpfer, [...] Vater der Kunstgeschichte“<sup>51</sup> sowie als „Galilei der antiken

<sup>39</sup> Die hier von Plinius zugrunde gelegte chronologische Reihenfolge der Bildhauer widerspricht dem gegenwärtigen archäologischen Kenntnisstand. Myron ist falsch nach Polyklet eingeordnet.

<sup>40</sup> Plin. nat. 34, 58.

<sup>41</sup> „*primus nervos et venas expressit capillumque diligentius*“ (Plin. nat. 34, 59).

<sup>42</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 65.

<sup>43</sup> „*quales videtur esse*“ (Plin. nat. 34, 65).

<sup>44</sup> „*custoditae in minimis quoque rebus*“ (Plin. nat. 34, 65).

<sup>45</sup> Plin. nat. 34, 52.

<sup>46</sup> Zu Plinius und seinem Verhältnis zur bildenden Kunst vgl. Lorenz 2008, 729-736; speziell zu „*deinde cessavit ars*“ zuletzt s. u. a. Bergmann 1991, 231-241; Hafner 1990, 29-34; Rouveret 1989, 453-460. Zur Bewertung und Einordnung von Plinius Äusserungen zur Periodisierung der antiken Kunst vgl. u. a. Fögen 2010, 41-61; Isager 1998, passim.

<sup>47</sup> Plin. nat. 34, 83.

<sup>48</sup> Plin. nat. 35, 68.

<sup>49</sup> Vgl. Kalkmann 1898, passim.

<sup>50</sup> Sieveking – Curtius 1913, 8; Furtwängler 1877, 10.

<sup>51</sup> Schweitzer 1932, 5.

Kunstforschung.“<sup>52</sup> Die eigentliche „Entdeckung der Geschichtlichkeit der Künste“<sup>53</sup> führt er auf Demokrit zurück: „zum erstenmal war mit der Kunstbetrachtung der Entwicklungsgedanke verbunden; und die Methode des Vergleichens war konstituiert“.<sup>54</sup> Das Verdienst des Xenokrates sei es gewesen, diesen auf Demokrit basierenden Entwicklungsgedanken in der Kunstbetrachtung wieder in den Mittelpunkt zu stellen.<sup>55</sup>

Dieser traditionellen Sichtweise widerspricht Gabriele Sprigath. Xenokrates könne „weder als Kunsttheoretiker noch als Kunsthistoriker in Anspruch genommen werden“<sup>56</sup>. Anstatt diese konstruierte Quellenforschung weiter zu betreiben, sei es an der Zeit, den „eigenständigen Charakter“<sup>57</sup> von Plinius' Text zur Kenntnis zu nehmen und zu würdigen. Dieser stelle jedoch keineswegs eine „Geschichte der Kunst“<sup>58</sup> dar, sondern enthalte vielmehr eine auf die Erz- und Bronzsbildnerei sowie die Malerei bezogene „Entwicklung der Bildkünste in Griechenland“<sup>59</sup>. Da Xenokrates nach dem von Plinius aufgestellten Entwicklungsmodell in der Phase des Niedergangs der Kunst gelebt und gewirkt hätte, könne dieses keineswegs auf Xenokrates zurückgeführt werden, sondern gebe Plinius' eigenes Geschmacksurteil wieder.

Die weitere Tradierung der Informationen über die frühe griechische Kunstgeschichte von Xenokrates bis zu Plinius sei nach Schweitzer über verschiedene hellenistische Gelehrte, wie etwa Apollodor von Athen (2. Jh. v. Chr.) und Antigonos von Karystos (um 200 v. Chr.) und schließlich über den römischen Polyhistor Marcus Terentius Varro erfolgt.<sup>60</sup> Plinius führt Varro zwar in seinem Autorenindex des 34. Buches an, nicht aber im eigentlichen Kapitel über die Erzbildnerei. Da er auch keine bestimmte Schrift Varros benennt und auch keine bekannt ist, die sich explizit mit den bildenden Künsten oder gar einer Kunstgeschichte beschäftigte, ist es wahrscheinlich, dass Plinius seine Informationen aus verschiedenen Werken Varros zusammengeschrieben hat. Kalkmann nimmt an, dass Varro in seinem Werk „Disciplinae“, einer Untersuchung der neun „artes liberales“, in der als letzte die Architektur behandelt war, eventuell auch einige Informationen über die Geschichte der Skulptur und der Malerei hinzugefügt hatte.<sup>61</sup> Diese These stützt sich auf Vitruv<sup>62</sup>, der äußert, dass ein guter Architekt zumindest Grundkenntnisse in allen Bereichen der Künste haben müsse<sup>63</sup>, da die Konzeption der Künste „commune cum omnibus doctis“<sup>64</sup> sei.

Das Problem dieser Quellenforschung besteht jedoch in der oben beschriebenen, wenig exakten Art der Quellenangaben bei Plinius und darin, dass sich nicht eine einzige der Schriften von Demokrit oder Xenokrates erhalten hat.<sup>65</sup> So wissen wir lediglich durch

---

<sup>52</sup> Schweitzer 1932, 19.

<sup>53</sup> Schweitzer 1932, 8.

<sup>54</sup> Schweitzer 1932, 8; Zu Demokrit vgl. Reinhard 1912, 492-513.

<sup>55</sup> Vgl. Schweitzer 1932, 11.

<sup>56</sup> Sprigath 2007.

<sup>57</sup> Sprigath 2007.

<sup>58</sup> Sprigath 2007.

<sup>59</sup> Sprigath 2007.

<sup>60</sup> Vgl. Schweitzer 1932, 2.

<sup>61</sup> Vgl. Kalkmann 1898, 86-89.

<sup>62</sup> Vitruv führt Varros neunbändiges Werk über die neun Freien Künste und insbesondere den Band über die Architektur als eine seiner Quellen an. - Vgl. Vitruv. 7 praef. 14.

<sup>63</sup> Vgl. Vitruv. 1, 1, 12-15.

<sup>64</sup> Vitruv. 1, 1, 15.

<sup>65</sup> Die Lücke in der Überlieferung hinsichtlich Archaismen in der antiken Literatur lässt sich durch einen Blick auf die bildende Kunst seit dem 4. Jh. v. Chr. etwas verringern. Seit dieser Zeit wurden archaische Formen bewusst aufgegriffen. So berichtet beispielsweise Plinius, dass im Giebel des Apollontempels auf dem Palatin

Plinius, dass Xenokrates Bücher über die Bildkünste und über sein eigenes Kunstschaffen, sowie von Diogenes Laertios (3. Jh. n. Chr.), dass Demokrit eine Abhandlung *περὶ ζωγραφίας*<sup>66</sup> geschrieben habe und dass er „*περὶ τεχνῶν πᾶσαν εἶχεν ἐμπειρίαν*“<sup>67</sup>. Die Bedeutung dieser Schriften und ihr Einfluss auf Plinius bleiben letztlich hypothetisch.

Vor einigen Jahren wurde im Fayum in Ägypten ein Papyrus entdeckt und 2001 veröffentlicht<sup>68</sup>, der die *Andriantopoiika* des Poseidipp von Pella (ca. 315-250 v. Chr.) enthält. Er besteht aus 112 Epigrammen mit etwa 606 Versen. In Epigramm Nr. 62 stellt Poseidipp eine Abfolge einzelner Künstler auf; zunächst die „*ἀρχαῖαι*“<sup>69</sup> mit Hageladas, der noch vor Polyklet, ein gänzlich „altbackener“ Künstler gewesen sei, dann die Dädaliden mit ihren „harten“ Bildwerken und schließlich Lysipp, den Poseidipp zum Maß aller Dinge erhebt. Dieses Epigramm zeigt, dass er bereits eine Vorstellung von einer Entwicklung innerhalb der Kunst hatte.

Dass dieser Entwicklungsgedanke nicht erst im Hellenismus aufgekommen ist, sondern sich noch weiter zurückverfolgen lässt, zeigen einzelne Äußerungen verschiedener älterer Autoren. So wird etwa bereits Aischylos folgende Aussage zugeschrieben: „Die alten Kunstwerke seien zwar einfach gearbeitet, würden aber für göttlich geachtet, die neuen dagegen seien zwar besonders kunstvoll ausgeführt, hätten aber weniger göttliches Ansehen.“<sup>70</sup> Neben dem bereits erwähnten Gegensatz „Alt“ – „Neu“<sup>71</sup> verdeutlicht dieser Ausspruch, dass es bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. ein Bewusstsein dafür gab, dass die damalige Kunstfertigkeit das Ergebnis eines Wandels beziehungsweise einer stetigen Veränderung in der Kunst, ausgehend von den frühesten Anfängen, war. Noch deutlicher tritt diese Vorstellung bei Platon zutage: Nach Ansicht der Bildhauer des 4. Jh. v. Chr., würde sich Daidalos lächerlich machen, wenn er in dieser Zeit lebte und jene Werke schüfe, mit denen er sich seinen Namen gemacht hat.<sup>72</sup> Die Erkenntnis, dass die τέχνη, das künstlerische Können einer geschichtlichen Entwicklung unterworfen ist, war somit bereits seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. verbreitet.

Ein weiterer Ansatz zur Periodisierung der griechischen Kunstgeschichte findet sich bei Quintilian (um 35 – um 100 n. Chr.) im zwölften Buch seiner *Institutio oratoria*<sup>73</sup>, in dem er die Entwicklung der Rhetorik mit jener der Bildhauerkunst vergleicht. Er beginnt mit Kalon und Hegesias, deren Werke noch „*duriora*“<sup>74</sup>, die des Kalamis bereits „*minus rigida*“<sup>75</sup> und die des Myron noch „*molliora*“<sup>76</sup> als die erstgenannten seien. Bei Polyklet seien „*diligentia ac*

---

in Rom archaische Bildwerke des Bupalos (6. Jh. v. Chr.) und Athenis (6. Jh. v. Chr.) standen. Auch in anderen augusteischen Heiligtümern wurden archaische (und auch klassische) Originale wiederverwendet. Diese Spolien, teilweise aus religiösen oder politischen Gründen, setzen stets eine zeitgenössische Reflektion bzw. Bewertung des zitierten älteren Stils voraus. – Vgl. Plin. nat. 36, 13; Zanker 1997, 240-247.

<sup>66</sup> Diog. Laert. 9, 48.

<sup>67</sup> Diog. Laert. 9, 37.

<sup>68</sup> Bastianini – Gallazzi 2001, passim.

<sup>69</sup> Stewart 2005, 185.

<sup>70</sup> Vgl. Porph. De Abstinencia 2,18.

<sup>71</sup> Siehe a. O. (Anm. 31).

<sup>72</sup> Vgl. Plat. Hipp. Mai. 282 A.

<sup>73</sup> Vgl. Quint. inst. 12, 10, 1-9.

<sup>74</sup> Quint. inst. 12, 10, 7.

<sup>75</sup> Quint. inst. 12, 10, 7.

<sup>76</sup> Quint. inst. 12, 10, 7.

decor“<sup>77</sup> größer als bei allen anderen. So wie Polyklet für die Darstellung seiner menschlichen Figuren gerühmt wird, so werden es vor allem Phidias und sein Schüler Alkamenes (5. Jh. v. Chr.) für die Darstellung der Götter. Lysipp und Praxiteles seien der „veritas“<sup>78</sup> am nächsten gekommen, Demetrius (4. Jh. v. Chr.)<sup>79</sup> habe es aber übertrieben und werde getadelt: „similitudinis quam pulchritudinis amantior.“<sup>80</sup> Quintilian zeichnet hier ein Modell für die Entwicklung der bildenden Künste, das ausgehend von starren und steifen Anfängen bei Kalon und Hegesias über geschmeidigere Formen bei Myron und einer „natürlichen Anmut“ bei Polyklet schließlich seinen Höhepunkt bei Phidias mit der „pulchritudo“ und „maiestas“ von dessen Figuren erreicht. Lysipp und Praxiteles erreichen die „absolute“ Naturwahrheit („veritas“), während Demetrius bereits den Realismus in die Kunst einführt.

Eine ähnliche, jedoch fragmentarischere Vorstellung von einer Entwicklung in der griechischen Kunst findet sich bereits in Ciceros *Brutus*<sup>81</sup>. Die Werke des Kanachos (5. Jh. v. Chr.) seien „zu starr“ („rigidiora“)<sup>82</sup>, um lebendige Wirklichkeit wiedergeben zu können, die des Kalamis (5. Jh. v. Chr.) zwar noch „dura“<sup>83</sup>, aber bereits „molliora“<sup>84</sup> als die des Kanachos. Die Arbeiten des Myron reichten zwar auch noch nicht an die lebendige Wirklichkeit heran, könnten jedoch zweifelsohne als „pulchra“<sup>85</sup> bezeichnet werden. Die des Polyklet schließlich seien noch „pulchriora“<sup>86</sup> und „perfecta“<sup>87</sup>. An dieser Stelle bricht Cicero ab, ohne Phidias oder Lysipp zu erwähnen. Auch in seinem Modell entwickeln sich die Bildwerke von einer anfänglichen Steifheit und Härte bis hin zur Darstellung einer lebendigen Wirklichkeit: „nihil est enim simul et inventum et perfectum.“<sup>88</sup>

Die neu erworbenen Qualitäten werden sowohl bei Plinius als auch bei Quintilian und Cicero jeweils mit einem bestimmten Künstler verbunden. Plinius hebt die Leistung des Protos Heures zusätzlich durch Wendungen wie „hic primus“ und „primusque“ hervor.

Wenn Quintilian und Cicero den Höhepunkt der Entwicklung der Kunst mit Phidias beziehungsweise mit Polyklet verbinden, dann zeigen sich darin die klassizistischen Tendenzen in der Kunstgeschichte, die im Hellenismus einsetzen und in der Kaiserzeit ihre volle Entfaltung finden. Bei Plinius wird dies noch deutlicher durch die oben bereits erwähnte Ansetzung des Niedergangs nach der 121. Olympiade (296-292 v. Chr.)<sup>89</sup>. Und es fällt auf, dass alle drei Modelle einer Entwicklung in der Kunst bereits in der Spätclassik enden; hellenistische oder kaiserzeitliche Bildhauer finden keine Erwähnung.<sup>90</sup>

Problematisch ist zudem der zeitliche Abstand der Schriftquellen zu den in diesen behandelten archaischen Kunstwerken von etwa 500 bis 700 Jahren, maßgeblich bei der

<sup>77</sup> Quint. inst. 12, 10, 7.

<sup>78</sup> Quint. inst. 12, 10, 9.

<sup>79</sup> Der Bildhauer Demetrios von Alopeke wird ins 4. Jh. v. Chr. datiert, die überlieferten Porträts weisen jedoch in die zweite Hälfte des 5. Jh. v. Chr.

<sup>80</sup> Quint. inst. 12, 10, 9.

<sup>81</sup> Vgl. Cicero, Brut. 70.

<sup>82</sup> Cic. Brut. 70.

<sup>83</sup> Cic. Brut. 70.

<sup>84</sup> Cic. Brut. 70.

<sup>85</sup> Cic. Brut. 70.

<sup>86</sup> Cic. Brut. 70.

<sup>87</sup> Cic. Brut. 70.

<sup>88</sup> Cic. Brut. 71.

<sup>89</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 52; siehe a. O. (Anm. 45).

<sup>90</sup> Zu dieser Thematik vgl. einführend: Kansteiner u. a. 2007 X; Hölscher 2006, 237-269; Zanker 1987, 240 – 263.



Bewertung durch die antiken Autoren war oft der vorherrschende klassizistische Geschmack der Zeit.

Auch die Motivation, aus der auf Bildhauer und ihre Werke verwiesen wird, ist zu bedenken. Der Impetus liegt selten auf der Entwicklung der bildenden Künste, wie bei Plinius im entsprechenden kunstgeschichtlichen Abschnitt. Zumeist sind es Rhetoren, wie Quintilian und Cicero, die allein zum Zwecke der Beweisführung auf Vergleiche zu bildenden Künstlern und ihrer Werke zurückgreifen.<sup>91</sup>

## 5 Die Wiederentdeckung Griechenlands und Kleinasiens und ihrer Kunstdenkmäler im 15. Jahrhundert

In der Renaissance begannen die Humanisten die klassisch-griechische und lateinische Philosophie und Literatur wiederzuentdecken. Das seit dem 15. Jahrhundert neu entfachte Interesse an der Kultur der griechischen Antike beruhte u. a. auf dem Einfluss byzantinischer Gelehrter, die an den Universitäten Europas unterrichteten.<sup>92</sup> Sie brachten ihr Wissen über das griechische Kulturgut mit, welches in Klosterbibliotheken und im arabischen Kulturkreis bewahrt worden war, und vermittelten es nun in den Westen. Sie legten den Grundstein für die Erschließung der antiken Schriften, indem sie einerseits eine Fülle griechischer Handschriften mitbrachten und andererseits die Übersetzung von Werken klassisch-griechischer Autoren ins Lateinische und damit auch deren Studium förderten.<sup>93</sup>

Während die Werke der klassisch-griechischen Literatur und Philosophie seit dem 15. Jahrhundert mit Enthusiasmus und voller Eifer studiert wurden, waren die antiken griechischen Kunstwerke zunächst jedoch nur aus „zweiter Hand“, durch Funde auf römischem Boden und damit in Form römischer Kopien bekannt. Der ägäische Raum als solcher war in dieser Zeit keineswegs unbekannt. So gab es beispielsweise zahlreiche Reiseberichte von Pilgern nach Jerusalem aus dem 15. Jahrhundert.<sup>94</sup> Deren Wege verliefen entlang der Südküste der Peloponnes und durch die griechische Inselwelt, führten aber nicht ins Landesinnere, da dort keine Reliquien lockten.<sup>95</sup> Das griechische Binnenland war auch

---

<sup>91</sup> Vgl. Quint. inst. 2, 13, 8-10 : ein Redner müsse wie ein bildender Künstler zur Variation fähig sein. Vgl. auch Quint. inst. 5, 12, 21; Cic. Brut. 86, 296.

<sup>92</sup> Vgl. Konstantinou 2006, passim.

<sup>93</sup> Stellvertretend seien hier genannt die byzantinischen Gelehrten Georgios Gemistos Plethon (um 1355/1360 – 1452), ein Platonist, der beispielsweise 1439 eine Schrift *Über die Unterschiede zwischen Aristoteles und Platon* verfasste, seine beiden Schüler Basilius Bessarion (1403-1472), ein byzantinischer Theologe, Kardinal und Humanist, der bedeutenden Anteil an der Übersetzung der Schriften von Platon (427-347 v. Chr.) hatte und zudem griechische Handschriften sammelte und Manuel Chrysoloras (1353-1415), ein byzantinischer Diplomat, der sich in Italien niederließ und mit den 1496 gedruckten *Erotemata sive Quaestiones* die erste in Europa genutzte griechische Grammatik schuf, sowie Johannes Argyropulos (um 1415-1487), der ab 1456 den philosophischen Lehrstuhl in Florenz bekleidete. Für weiterführende Literatur vgl.: Geanakoplos 1966, passim; Geanakoplos 1973, passim; Geanakoplos 1976, 59-77; Bolgar 1977, passim.

<sup>94</sup> Vgl. Paravicini 1994-2000, passim; van der Vin 1980, passim.

<sup>95</sup> So verdanken wir die Beschreibung Athens des italienischen Notars Niccolò da Martoni von seiner Pilgerreise ins Heilige Land 1394/1395 dem Umstand, dass er auf der Heimfahrt nicht die übliche Route der venezianischen Pilgerschiffe gewählt hatte und so durch die ständige Gefahr durch Piraten und türkische Schiffe immer wieder gezwungen war nach Griechenland, sowohl aufs Festland als auch auf zahlreiche Inseln

für die Handelsrouten zwischen dem Westen und dem Osten nicht von Bedeutung, deshalb lieferten die sogenannten Portolane („Hafenverzeichnisse“) zwar Informationen über Küstenverläufe und die Inseln des Archipelagus, mitunter werden auch in Küstennähe befindliche Ruinen erwähnt, aber aufschlussreiche Nachrichten hinsichtlich der Altertümer vermitteln sie nicht. Die schwierige politische Situation<sup>96</sup> und die relative Abgeschlossenheit von den Pilger- und Handelsrouten zum Heiligen Land hatten also Griechenland nicht nur isoliert, sondern Land und Leute in Vergessenheit geraten lassen. Es war zu einer Erinnerung, einer ideellen Vorstellung geworden. Daher blieb das Antiken-Interesse der Humanisten zunächst auf in Italien befindliche (römische Kopien griechischer) Skulpturen, griechische Münzen und vor allem auf die Abschrift und Übersetzung antiker Texte beschränkt. Während die Mehrheit der Humanisten damit beschäftigt war, die antiken Texte zu studieren, machten sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwei Italiener auf den Weg nach Griechenland, um das Land und seine Antiken zu sehen, zu erforschen und Zeichnungen der noch vorhandenen Monumente beziehungsweise Abschriften der Inschriften anzufertigen: Cristoforo Buondelmonti (1380-1430) und Cyriacus von Ancona (1391-1455).

## 5.1 Cristoforo Buondelmonti (um 1380-1430)

Am 2. Februar 1397 wurde Manuel Chrysoloras<sup>97</sup> (1353-1415) auf Betreiben des Humanisten Coluccio Salutati (1331-1406), eines Förderers hellenischer Studien, auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für Griechisch in Florenz berufen. Chrysoloras verfasste hier die erste griechische Grammatik, die *Erotemata sive Quaestiones* und förderte den Aufbau griechischer Handschriftensammlungen. So brachte er zum Beispiel die *Geographie* des Ptolemaios (um 100 – um 175 n. Chr.) mit nach Florenz und übersetzte sie, was großes Aufsehen und das Interesse an Geographie in den dortigen humanistischen Kreisen hervorrief. Zu diesen zählte auch sein Schüler Niccolò Niccoli<sup>98</sup> (1364-1437), der nicht nur unermüdlich antike Manuskripte sammelte und kopierte, sondern sich auch für antike Kunst interessierte. Auch Domenico Bandini<sup>99</sup>, der Informationen über die Geschichte und

---

zu fliehen. Martoni berichtet über die antiken Monumente zwar nach eigener Anschauung, allerdings absolut unkritisch. – Vgl. Le Grand 1895, 566-669.

<sup>96</sup> Während im Italien des 15. Jahrhunderts bereits das Studium der Antike blühte, erste Ausgrabungen durchgeführt wurden und es zahlreiche Antikensammlungen und -gärten gab, lag Griechenland noch im Dornröschenschlaf. Der Grund dafür liegt in seiner wechselhaften Geschichte.<sup>96</sup> 146 v. Chr. wurde Griechenland als Provinz Macedonia ins Römische Reich eingegliedert. Nach dessen Zerfall 395 n. Chr. fiel es an das Oströmische Reich. Im 13. Jahrhundert, nach dem 4. Kreuzzug und der Eroberung von Konstantinopel 1204 wurde das Byzantinische Reich aufgeteilt. Gemäß der „*Partitio Romaniae*“, der Teilung des (Ost-) Römischen Reiches, von 1205 erhielten die Venezianer die Ionischen Inseln, die gesamte Morea<sup>96</sup> sowie die Ägäischen Inseln und damit die handelspolitisch relevanten Gebiete. Das griechische Festland kam unter fränkische<sup>96</sup> Herrschaft und zerfiel in kleinere Staaten, die untereinander rivalisierten. Durch die politische Instabilität, die wiederholten Herrschaftswchsel und auch durch den Einfluss der orthodoxen Kirche beruhten die Erinnerung und vor allem das Interesse an Griechenland und seinen Bewohnern nur noch auf seiner Vergangenheit.

<sup>97</sup> Vgl. Thorn-Wickert 2006, passim; Webb 2012, 123-133.

<sup>98</sup> Vgl. Zippel 1890, passim.

<sup>99</sup> Vgl. Hankey 1963, 707-709.

Mythologie der Ägäis sammelte, und Domenico Silvestri (1385-1406), Verfasser eines philologischen Sammelwerkes mit dem Titel *De insulis et earum proprietatibus*<sup>100</sup>, gehörten zu den Florentiner Humanisten. In diesem Umfeld bewegte sich auch der Florentiner Priester Cristoforo Buondelmonti (1380-1430), der ein Freund von Niccolò Niccoli und laut Luttrell<sup>101</sup> auch ein Schüler von Coluccio Salutati war.<sup>102</sup> Der Umgang mit diesem Personenkreis veranlasste ihn offenbar dazu, 1414 nach Rhodos und damit zu einer mehrjährigen Reise durch die griechische Inselwelt aufzubrechen. Seine Beobachtungen hielt er in zwei Berichten fest. Zum einen in einer Beschreibung der Insel Kreta, der *Descriptio insulae Cretae*<sup>103</sup>, die er 1417 Niccolò Niccoli zukommen ließ, und zum anderen in einem Reisebericht über die Inseln des griechischen Archipels, dem *Liber insularum Archipelagi*<sup>104</sup>, den er Kardinal Giordano Orsini (1360/1370-1438) widmete. Letzterer umfasste die Beschreibung von insgesamt 79 Orten beziehungsweise Inseln, die vor allem geographische Informationen wie die natürliche Beschaffenheit und die einheimische Flora und Fauna, aber auch die noch sichtbaren Spuren antiker Bauten, Skulpturen und Inschriften umfasst. Ergänzt wird der *Liber insularum Archipelagi* zudem durch 36 Karten, die für die Mehrheit dieser Inseln, wie zum Beispiel für Paros<sup>105</sup>, die erste kartographische Aufzeichnung darstellen. Buondelmontis Interesse an den Altertümern zeigt sich neben den zahlreichen Beschreibungen vor allem darin, dass er nicht einfach nur wiedergibt, was ihm von einheimischen Führern erzählt wurde, sondern diese „Informationen“ auch kritisch hinterfragt. So kam er beispielsweise auf Kreta<sup>106</sup> zu dem Schluss, dass das Felsgelände, das als Labyrinth des Minotaurus ausgegeben wurde, dies nicht sein könne, und auf Chios<sup>107</sup> bezweifelte er ebenso, dass die verfallenen Überbleibsel eines Grabes, das als „Grab des Homer“ ausgegeben wurde, dies tatsächlich seien.

Von seinem Aufenthalt auf Delos berichtet Buondelmonti über ein Götterbild in der Nähe eines einstigen Tempels von so bedeutender Größe, dass der Versuch, es mit Seilen und Schiffsvorrichtungen wieder aufzurichten, scheiterte: „Igitur in delo prope ollim templum uetustum in plano preparatum columnarum ydolum vidimus, quod in tanta magnitudine iacet, quod nullo modo nos quimde fuimus erigere potuimus argumentis rudentum aut galearum ingenio, sed ad eum pristinum dimisimus locum.“<sup>108</sup> Bei der hier erwähnten Statue muss es sich aufgrund der erwähnten Ausmaße um den archaischen Koloss der Naxier handeln,<sup>109</sup> den diese Ende des 7. Jh. v. Chr. im Heiligtum des Apollon geweiht hatten. Der

<sup>100</sup> Vgl. Silvestri 1953-1954, 5-319.

<sup>101</sup> Vgl. Luttrell 1989, 149.

<sup>102</sup> Zu Buondelmonti vgl. auch: Bessi 2012, 63-76; Weiss 1973, passim; Weiss 1972, 198-200; Esch 2008, 89-96; Barsanti 2001, 83-254; Campana 1957, 28-52.

<sup>103</sup> Vgl. Laurentianus codex lat. 42 plut. 29; Cornaro 1755, 77-109. Eine gekürzte Fassung findet sich auch im „*Liber insularum Archipelagi*“.

<sup>104</sup> Auch die Originalschrift des *Liber insularum Archipelagi* von 1420 ist verschollen. Ebenfalls 1420 gab es eine erweiterte Fassung und 1422 eine gekürzte Fassung, die Sinner 1824 ediert hat, vgl.: Buondelmonti Florentini 1824, passim. Eine griechische Übersetzung des *Liber insularum Archipelagi* findet sich in der Serailbibliothek zu Konstantinopel und liegt der Ausgabe von Legrand zu Grunde. – Vgl. Legrand 1897, passim.

<sup>105</sup> Vgl. Rubensohn 1900, 343.

<sup>106</sup> Vgl. Buondelmonti 2007, 17.

<sup>107</sup> Vgl. Buondelmonti 2007, 44.

<sup>108</sup> Buondelmonti 2007, 31.

<sup>109</sup> Die Ober- und Unterkörperfragmente des »Naxier-Kolosses« befinden sich heute in Delos, im Apollon-Heiligtum, die linke Hand im Museum von Delos (Inv.-Nr. A 4094) und ein Fragment des linken Fußes in London, im British Museum (Inv.-Nr. B 322). Vgl. hierzu auch mit weiterführender Literatur: Vorster 2002, 117-120, 304 Abb. 187 a-d; Giuliani 2005, 13-27.

Versuch die Statue wieder aufzurichten, zeigt, dass sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht in zwei Teile zerbrochen gewesen sein kann, wie es bereits etwa neunundzwanzig Jahre später der Fall war.<sup>110</sup> Auch der Beschreibung von Delos ist eine Karte beigelegt.<sup>111</sup> Auf einer späteren Kopie dieser Karte ist der Naxier-Koloss bereits inmitten der umgestürzten Säulen als liegende Statue eingezeichnet, worauf bereits Claudia Barsanti hingewiesen hat<sup>112</sup>. Obwohl der Text keine genauere Beschreibung der Statue liefert, erscheint es sicher, dass Buondelmontis Beschreibung der Insel Delos die erste neuzeitliche Erwähnung einer archaischen Statue darstellt.

## 5.2 Cyriacus von Ancona (um 1391-1455)

Kurze Zeit nach Buondelmonti bereiste ein zweiter Italiener, Cyriacus von Ancona (um 1391-1455) den Raum der Ägäis, um die noch vorhandenen Reste antiker Bauwerke, Skulpturen und vor allem Inschriften aufzuspüren, zu erforschen und aufzuzeichnen. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Buondelmonti und den Humanisten seiner Zeit ging sein Interesse am Altertum nicht von antiken Texten aus, sondern von den Denkmälern, die er auf seinen Reisen als Kaufmann zu Gesicht bekommen hatte. Als Schlüsselerlebnis, dass ihn dazu bewog, nach antiken Resten zu suchen und diese zu erforschen, bezeichnete Cyriacus seine Beschäftigung mit dem Trajansbogen im Zuge der Restauration des Hafens von Ancona, seiner Heimatstadt, mit der ihn 1420 Papst Eugen IV. (1383-1447, Pontifikat: 1431-1447) beauftragt hatte.<sup>113</sup> Die Inschrift auf dem Triumphbogen bildete den Grundstein all jener Abschriften, die er von nun an auf seinen Reisen in Griechenland, auf den Inseln des Archipels, in Kleinasien und Ägypten sammelte. 1424 reiste er nach Rom, um dort die Altertümer zu betrachten. Bei seinen Forschungen reifte in ihm die Überzeugung, dass die antiken Reste zuverlässiger Auskunft über das Altertum gäben als die Bücher: „majorem longe quam ipsi libri fidem et notitiam praebere videbantur.“<sup>114</sup> Er begann Kunstwerke, Medaillen, Gemmen und antike Schriften zu sammeln, zeichnete die unbeweglichen Altertümer ab und kopierte hunderte von antiken Inschriften, weshalb er heute auch als der „Begründer der epigraphischen Wissenschaft“<sup>115</sup> gilt. Von all seinen Reisen sind hier vor allem die späteren, zwischen 1444 und 1447, von Interesse, die ihn zur griechischen Inselwelt der Ägäis und nach Kleinasien führten. Cyriacus' Berichte über diese Reisen sind in Kopien im Codex Vaticanus latinus 5252 die der Venezianer Pietro Delfino (1444-1525) 1458 und 1464 anfertigte, und durch solche von Hartmann Schedel (1440-1514) im Codex latinus Monacensis 716, die vermutlich zwischen 1463 und 1466 während dessen Medizinstudium in Padua entstanden sind, erhalten.<sup>116</sup> Beide Kopien stammen aus unterschiedlichen Quellen,

---

<sup>110</sup> s. Punkt 5.2.

<sup>111</sup> Delos ist hier mit Sdile, das zur Inselgruppe gehörige Rheneia mit „turris“ (Wachturm) angegeben. Die gesamte Inselgruppe ist um 90° und Delos selbst um 180° gedreht. - Vgl. Buondelmonti 2005, 64.

<sup>112</sup> Vgl. Barsanti 2001, 156-157, Fig. 43.

<sup>113</sup> Vgl. Voigt 1960, 271; Koerner 1963, 167.

<sup>114</sup> Scalamentius 1792, S. LXXII.

<sup>115</sup> Gregorovius 1980, 506; Zu seiner Leidenschaft Altertümer abzuzeichnen und Inschriften zu kopieren vgl. auch: Schmitt 1989, 1-20.

<sup>116</sup> Die Originale von Cyriacus *Commentarii* wurden in der Bibliothek der Sforza in Pesarò aufbewahrt und gingen wohl bei deren Brand 1514 verloren. Zur Überlieferungsgeschichte von Cyriacus Aufzeichnungen vgl. Bodnar 1998, 49-70; Bodnar 1960, 69-120.

ergeben aber auch zusammen keine vollständige Wiederherstellung des ursprünglichen Textes. Ferner existiert in Florenz der Codex Riccardianus 996, der allerdings „nur“ Inschriften enthält.

Als Cyriacus Anfang April 1445 von Mykonos nach Delos übersetzte, fand er dort zahlreiche Reste antiker Altertümer und Inschriften vor. Unter anderem sah und zeichnete er das von den Naxiern geweihte archaische marmorne Kolossalstandbild des Apollon (um 625-600 v. Chr.). Im Gegensatz zu Buondelmontis Aufenthalt auf Delos<sup>117</sup> (1416) war die Statue jetzt jedoch in zwei Teile zerbrochen, wie Cyriacus' Zeichnung zeigt. Dargestellt ist zum einen der Oberkörper mit dem damals noch vorhandenen Kopf<sup>118</sup>, von dem die langen Haare zu beiden Seiten in einzelnen Locken auf die Brust herabfallen. Ferner sind ein Stirn- und ein Halsband<sup>119</sup> sowie Schlüsselbeine und Brustbein und leicht abgespreizte Oberarme zu erkennen. Die andere Skizze zeigt den Unterkörper mit bis zu den Knien erhaltenen Beinen, von denen das linke in leichter Schrittstellung vorgestellt ist. Zwei Reihen von Stiftlöchern am oberen Ende des Fragments weisen darauf hin, dass die Statue ursprünglich mit einem Bronzegürtel geschmückt war.<sup>120</sup> (Abb. 1) Bezüglich des Materials und der Größe der Statue notierte Cyriacus: „Apollinis collosei candido de marmore simulacrum XXIII cubitorum altum“<sup>121</sup> In einer zweiten Zeichnung hat er die dazugehörige rechteckige Basis mitsamt der Plinthe wiedergegeben, auf der der rechte Fuß und das hintere Bruchstück des vorgestellten linken Fußes zu sehen sind.<sup>122</sup> (Abb. 2) Gottfried Gruben weist auf Cyriacus' detailgetreue Beobachtung hin und deutet die an den Seiten der Plinthe angegebenen Rechtecke als „Vertiefungen für die Verbindung mit dem Bleiverguß“<sup>123</sup>. Die Maße der Basis gibt Cyriacus mit „latitudinis pedum XII, longitudinis vero XVI“<sup>124</sup>, die des Fußes mit „III pedum longitudinis“<sup>125</sup> an. Ferner notiert er auf der Vorderseite (Westseite) der Basis die nachträglich angebrachte spätklassische Dedikationsinschrift „ΝΑΞΙΟΙ ΑΠΟΛΛΩΝΙ“<sup>126</sup>, „die Naxier dem Apollon“.<sup>127</sup> Die zweite, archaische Inschrift auf der Rückseite (Ostseite)

---

<sup>117</sup> s. Punkt 5.1.

<sup>118</sup> Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts liegen verschiedene Beschreibungen der Kolossalstatue vor, aus denen hervorgeht, dass zwischenzeitlich auch der Kopf verloren gegangen war. In dem von Seger de Vries 1673 veröffentlichten Ruinenbild, das auch den Koloss der Naxier zeigt, ist das Gesicht bereits abgeschlagen. Auch Spon erwähnt dies in seinem Bericht von seiner Reise durch Griechenland 1675/1676: „Etliche haben einen Fuß mit weggetragen, andere eine Hand, ohne Erwegung deß Respects und der Hochachtung, die sie bey den Alten gehabt hat. So ist es auch nicht lang, daß ein Provediteur von Tine ihr das Gesicht absägen lassen, weil er sagte, daß der Kopf gar zu ein plumpes Stück wäre, welches man nicht leichtlich in sein Schiff bringen könnte.“ Pitton de Tournefort berichtete 1718 kurz und knapp, dass der Statue weder Kopf, noch Arme, noch Füße gelassen wurden. – Vgl. Gruben 1997, 273, Abb. 7; Spon – Wheler 1690, I 2, 38; Pitton de Tournefort 1718, 115.

<sup>119</sup> Von der doppelten Linie am Hals der Figur gibt die obere das Halsband an, während die untere vermutlich die Schlüsselbeine markiert, deren Knochen als Wölbung, wie bei anderen frühen Kuroi, wie zum Beispiel beim Kuros A aus Sunion (um 590-580 v. Chr.) und Kleobis (um 580 v. Chr.), von der Meridianlinie bis zu den Schultern hervorragen und so den Halsbereich zum Brustkorb hin abgrenzen.

<sup>120</sup> Vgl. Codex latinus Monacensis 716, F. 31 r.

<sup>121</sup> Cyriac of Ancona 2003, 154.

<sup>122</sup> Vgl. Codex latinus Monacensis 716, F. 32 v.

<sup>123</sup> Gruben 1997, 273.

<sup>124</sup> Cyriac of Ancona 2003, 154. Zu Größe und Gewicht vgl. Gruben 1997, 268.

Cyriac of Ancona 2003, 164.

<sup>126</sup> Vgl. Codex latinus Monacensis 716, F. 31 v; Zudem wird die Inschrift im Text erwähnt: vgl. Cyriac of Ancona 2003, 154. 164.

<sup>127</sup> Wie in archaischer Zeit üblich war die ursprüngliche Weihinschrift vermutlich auf der Figur selbst angebracht.

der Basis fehlt bei ihm.<sup>128</sup> So kurz und knapp auch Cyriacus' Bemerkungen über den Koloss der Naxier sind, umso wertvoller sind seine Zeichnungen, da sie nicht nur das erste bildliche Zeugnis darstellen, sondern auch den damaligen, wesentlich besseren Erhaltungszustand und damit heute verlorene Details wie z. B. das Haar- und Halsband wiedergeben.

Bereits vorher, Anfang Oktober 1444, hatte Cyriacus Samothrake besucht. Während seines Aufenthaltes in der antiken Stadt Palaiopolis bemerkte er, dass in einem der Türme der von Palamede Gattilusio<sup>129</sup> (um 1395-1455) erbauten Festung zahlreiche alte Marmorblöcke wiederverwendet waren: „Et inde postquam ad novam a Palamede principe conditam arcem venimus, ad turrin ipsam pleraque vetusta arte elaborata marmora videntur composita, ubi plerasque nympharum choreas consculptas inspeximus;“<sup>130</sup> Von Cyriacus' Zeichnung dieser „tanzenden Nymphen“ existieren heute noch zwei Kopien, eine in der Bodleian Bibliothek in Oxford<sup>131</sup> (Abb. 3) und eine in der Medicea-Laurenziana Bibliothek in Florenz<sup>132</sup>. Beide Zeichnungen zeigen neun Frauen, die sich zum Reigen an den Händen fassen und von rechts nach links bewegen, gefolgt von einer zehnten, die ein Tympanon schlägt. In beiden Kopien steht über den Köpfen der ersten sechs Frauen jeweils in griechischen Großbuchstaben der Name einer der neun Musen: ΕΡΑΤΩ, ΤΕΡΨΙΚΟΡΗ, ΘΑΛΕΙΑ, ΠΟΛΥΜΝΙΑ, ΟΥΡΑΝΙΑ und ΚΑΛ[Λ]ΙΟΠΗ, während die letzten vier als „ΑΙ ΤΩΝ ΣΑΜΟΘΡΑΚΩΝ ΝΥΜΦΑΙ“, „Samothrakische Nymphen“, untertitelt sind.<sup>133</sup> Jeweils im Wechsel blicken die barfüßigen, auf Zehenspitzen stehenden Frauen nach vorne beziehungsweise drehen den Kopf zurück zur nachfolgenden. Auf den Köpfen tragen sie Lorbeerkränze, ihre Gewänder scheinen eine Mischung aus einem hochgegürteten Peplos und einem kurzärmeligen Chiton zu sein, die Handgelenke werden von langen Tüchern umflattert. Auffällig sind zudem die schmalen Schultern und kleinen Oberkörper im Vergleich zu den langen Beinen, zwischen denen vertikale Gewandfalten hervortreten.

1863 sandte der französische Vizekonsul im Osmanischen Reich Charles Champoiseau, der nach einem Besuch in Samothrake dort Ausgrabungen durchführen ließ, unter anderem zwei Blöcke eines Frieses vom Propylon des alten Tempels an den Louvre, die 1955 als Dauerleihgabe nach Samothrake zurückkehrten.<sup>134</sup> Die Darstellungen auf diesen Blöcken, die leider stark verwittert sind, geben das Motiv der Kopien von Cyriacus' Zeichnungen wieder.<sup>135</sup> 1949 wurden zwei weitere, wesentlich besser erhaltene Blöcke eines ähnlichen

<sup>128</sup> Die archaische Inschrift lautet: „[τ]ὸ αὐτὸ λίθον ἐμὶ ἀνδρίας καὶ τὸ σφέλας“, „Aus dem gleichen Stein bin ich, Statue und Schemel“. – Vgl. auch: Guarducci 1959-60, 243-247; Corbin 1974, 57-66; Bruneau 1991, 386-388; Gruben 1997, 270-272. 280-286; Giuliani 2005, 13-27.

<sup>129</sup> Palamede Gattilusio war von 1409 bis 1455 Herr von Ainos und erhielt später vom byzantinischen Kaiser Johannes VIII. Samothrake (und Imbros) als Lehen.

<sup>130</sup> Cyriac of Ancona 2003, 100.

<sup>131</sup> Vgl. Codex Bodleian Misc. D. 85, F. 137 v, 138 r, 138v.

<sup>132</sup> Vgl. Codex Ashburnensis 1174, F. 123 v, 124 r, 125 r.

<sup>133</sup> Im Codex der Bodleian Bibliothek sind die Namen der Musen zusätzlich noch in Italienisch angegeben.

<sup>134</sup> Der Fries (Louve MA698) befindet sich als Dauerleihgabe derzeit im Museum von Samothrake.

Vgl. Héron de Villefosse 1896, passim; Conze – Hauser – Niemann 1875-1880, passim; Rubensohn 1892, passim.

Die beiden Friesblöcke werden heute in umgekehrter Reihenfolge angeordnet, so dass die Frau mit dem Tympanon in der Mitte steht und nicht mehr am Ende, wie es auch weitere Friesen dieser Art zeigen. Die Kopien von Cyriacus' Zeichnungen und die ursprüngliche Anordnung im Louvre beruhten auf der falschen Reihenfolge der Blöcke bei ihrer Wiederverwendung als Baumaterial für einen der Türme der Festung, die Palamede Gattilusio erbauen ließ.

<sup>135</sup> Vgl. Lehmann – Spittle – Lehmann 1982, 8 Abb. 6. 8-12. 172-210; Lehmann – Lehmann 1973, 105-108.

Frieses entdeckt<sup>136</sup> (Abb. 4), die einen genaueren Blick auf die Darstellung erlauben. Die Unterschiede zwischen beiden Friesen bestehen zum einen darin, dass bei den späteren Funden die Bewegungsrichtung umgekehrt ist, nun von links nach rechts geht, und zum anderen darin, dass das Tympanon hier durch eine Lyra ersetzt ist. Die Frauen tragen einen kurzärmeligen Chiton unter einem langen Schrägmäntelchen. Dieses ist von der linken Schulter ausgehend, zwischen den Brüsten und unter der rechten Brust und dem rechten Arm hindurch gelegt und auf dem Rücken wieder zur linken Schulter zurückgeführt. Den oberen Abschluss des Schrägmäntelchens bildet ein Überschlag, dieser endet in Höhe des Beckens in seitlich flatternden Bündeln von vertikalen Falten, die unten in einem Zickzack-Motiv enden, und eine zentrale Stoffbahn einrahmen. Der untere Teil des Gewandes schmiegt sich eng an die Beine an, so dass sich die Knie und das ganze rechte Bein unter dem Stoff deutlich abzeichnen und sich durch den Zug schräg über den rechten Oberschenkel verlaufende Falten bilden. Das linke Bein wird dagegen teilweise von dem herabhängenden Gewandteil versteckt. Dieses besteht aus einer breiteren vertikalen Falte und einer schmaleren Falte an deren linken Seite sowie drei schmalen Falten rechts. Zusätzlich zu dem Chiton und dem Himation trägt jede zweite der Frauen, immer die, die den Kopf zurück wendet, noch ein schmales Manteltuch über den Armen, das in schwalbenschwanzförmigen Zipfeln ausläuft. Auf dem Kopf tragen alle einen Polos. Die Proportionen der Frauen, ihre schmalen Schultern, der im Vergleich zu den langen Beinen kurze Oberkörper sprechen für eine Entstehung in hellenistischer Zeit, während die starre Körperhaltung, das feierliche Schreiten auf den Zehenspitzen (κούφοις ποσὶ), die frontale Haltung der Figuren, die schwalbenschwanzförmigen Zipfel der Mantille, die breite Steilfalte zwischen den Beinen, die kantige Absetzung des Überfalls des Himations und die Poloi den Fries als archaisch ausweisen.<sup>137</sup> Bei den dargestellten Frauen handelt es sich weder um Musen noch um Nymphen, sondern um Teilnehmerinnen eines rituellen Tanzes, worauf unter anderem die Poloi verweisen, die, abgesehen von rituellen Handlungen, Göttern vorbehalten waren. Cyriacus, der solche Details nicht kennen konnte, hatte versucht, die durch Verwitterung nicht mehr erkennbaren Teile des Frieses mit Hilfe seiner Kenntnisse aus der antiken Literatur und dessen, was er bis dahin auf seinen Reisen zu Gesicht bekommen hatte, zu rekonstruieren. Im Unterschied zu späteren Reisenden und Forschern war er nicht darum bemüht, zeichnerisch den Stil der Antiken zu erfassen, sondern in antiquarischer Manier Zeichnungen und Inschriftenkopien zusammenzutragen. Seine Zeichnungen sind so detailgetreu wie möglich, sachlich und auf das Objekt konzentriert, nicht, wie bei nachfolgenden Reisenden, zum Beispiel bei Seger de Vries im 17. Jahrhundert, auf Stimmungswerte ausgerichtet und die Gegenstände in Ruinenlandschaften eingebettet.

Neben dem griechischen Festland und den Inseln des Archipelagus bereiste Cyriacus auch die kleinasiatische Küste. Im Februar 1446 besuchte er Milet.<sup>138</sup> Er berichtet in seinem Tagebuch ausführlich über das antike Theater und erwähnt viele Fragmente von marmornen Säulen und Statuen sowie Skulpturen von Löwen und verschiedenen anderen wilden

<sup>136</sup> Vgl. Lehmann 1951, 16-30; Lehmann – Spittle – Lehmann 1982, 173-178.

<sup>137</sup> Vgl. auch: Schmidt 1922, 39-42; Havelock 1964, 50-51.

<sup>138</sup> Zu den mittelalterlichen Erhaltungszuständen der Bauten von Milet und Didyma, wie Cyriacus sie zu Gesicht bekam vgl. Müller-Wiener 1961, 5-41.

Tieren.<sup>139</sup> Anschließend begab er sich auch nach Didyma, das mit Milet durch die Heilige Straße verbunden ist, an der Mitte des 19. Jahrhunderts die sichtbaren Reste der Branchiden und Löwenskulpturen wiederentdeckt wurden.<sup>140</sup> Cyriacus hat diese während seines Aufenthaltes anscheinend nicht gesehen, dennoch beginnt mit seinen Beschreibungen die Erforschung Milets, die dann erst am Ende des 17. Jahrhunderts wiederaufgenommen wird.<sup>141</sup>

Das von Buondelmonti und Cyriacus von Ancona gerade erst erweckte Interesse an den antiken Monumenten, Skulpturen und Inschriften aus Griechenland fand auf Grund der schwierigen politischen Lage für etwa ein Jahrhundert keine Fortsetzung: „despite Crusades and trade, Latin rule and missionary effort, the archaeological study of the Greek world during the Renaissance practically began and ended with Ciriaco d’Ancona“<sup>142</sup>. Nach den Reisen des Cyriacus wurden die griechischen Gebiete von den Türken erobert: 1453 Konstantinopel, 1456 Athen, 1470 Euböa; im 16. Jahrhundert folgten Rhodos, Zypern und die Kykladen; Kretas Widerstand brach im 17. Jahrhundert zusammen. Aus dem 16. Jahrhundert liegen nur vereinzelte Berichte aus Griechenland vor, die zumeist von Pilgern, Händlern und Diplomaten stammen, die sich auf der Durchreise nach Konstantinopel oder Jerusalem auch einige Zeit in Griechenland aufhielten.<sup>143</sup> Erst im 18. Jahrhundert sollte die Erforschung Griechenlands fortgesetzt werden.<sup>144</sup>

## 6 Rezeption archaischer Kunst im 18. Jahrhundert

### 6.1 Etruskisch – Griechisch?

Seit der Renaissance wandten sich vor allem italienische Gelehrte und Künstler in ihren Schriften neben der griechisch-römischen Kultur zunehmend auch der etruskischen Vergangenheit ihres Landes zu. Gefördert wurde das Interesse an der Kultur der Etrusker durch die seit dem 15./ 16. Jahrhundert vermehrt an verschiedenen Orten Süditaliens und insbesondere der Toskana, des alten etruskischen Kernlandes, zutage tretenden etruskischen Altertümer: so unter anderen die Volterranner Urnen aus hellenistischer Zeit, Wandmalereien aus den Gräbern von Tarquinia, einen 1507 entdeckten Tumulus bei Castellina in Chianti, von dem auch eine Leonardo da Vinci zugeschriebene Zeichnung erhalten ist, eine 1541 in Arezzo gefundene bronzene Minervastatue, die 1553 während der Errichtung der

---

<sup>139</sup> Vgl. Cyriac of Ancona 2003, 220; Bei den von Cyriacus erwähnten Löwen handelt es sich um jene Marmorlöwen, die seit hellenistischer Zeit die sogenannte „Löwenbucht“ flankierten und nicht um die archaischen Löwen vom „Löwen-Grab“ am Kazar tepe. – Vgl. Kleiner 1968, 127.

<sup>140</sup> s. Kap. 8.5.

<sup>141</sup> Vgl. Kleiner 1968, 22.

<sup>142</sup> Vgl. Weiss 1973, 131.

<sup>143</sup> Vgl. Thevet 1985, passim; Pierre Belon reiste 1546 zur griechischen Inselwelt, um dort Pflanzen, Tiere und Mineralien zu studieren. – Vgl. Belon 1553, passim.

<sup>144</sup> In Italien setzte sich dagegen auch im 16. und 17. Jahrhundert das Antikestudium weiter fort. Dabei gerieten zumindest etruskisch-archaische Objekte ins Blickfeld, die aber meist, wie zum Beispiel in der Sammlung von Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), als ägyptisch gedeutet wurden. – Vgl. hierzu: Heres 1973, 6-38.



Stadtmauern von Arezzo entdeckte Chimäre oder den 1566 aufgefundenen Arringatore aus Pila bei Perugia.

Daneben fanden sich u. a. in Capua, Calvi, Nola und Cuma bei Erdarbeiten und in etruskischen Gräbern zahlreiche bemalte Keramikgefäße. Seit dem 18. Jahrhundert wurde vor allem im Großherzogtum Toskana die Grabungstätigkeit intensiviert. Neben Sammlungen entstanden auch spezielle Publikationen zur Geschichte, schriftlichen Überlieferung und den Monumenten der Etrusker.

Diese Fundstücke wurden zunächst aufgrund von Inschriften, etruskischen Trachtmerkmalen, dem Fundort oder auch allgemein einem „altertümlichen“ Aussehen der etruskischen Kunst und Kultur zugerechnet. Vor allem das Kriterium der „Altertümlichkeit“ ist hier von Interesse, da zunächst alle in Italien gefundenen Kunstwerke, gleich ob wirklich etruskisch oder vielmehr archaisch-griechisch, die einen solchen „altertümlichen“ Charakter aufweisen, als etruskisch angesehen wurden. An solchen „altertümlichen“ Kunstwerken sollen daher im Folgenden die ersten stilistischen Charakterisierungen des archaischen Stils nachgezeichnet werden.<sup>145</sup>

### 6.1.1 Michel-Ange de La Chausse (1660-1738)

Eine der frühesten Erwähnungen griechisch-archaischer Kunstwerke findet sich Ende des 17. Jahrhunderts bei Michel-Ange de La Chausse in seinem Werk über römische Altertümer. Unter dem Oberbegriff „Poterie Hetrusque“ führt er einige bemalte Vasen an,<sup>146</sup> unter denen sich eine archaisch schwarzfigurige Pelike unbekannter Herkunft findet, deren Vorderseite Athena<sup>147</sup> mit schlangenbesetzter Ägis und Helm in der Hand, eine Hirschkuh, Herakles mit Keule, Bogen und Köcher sowie Hermes mit Petasos, Kerykeion und geflügelten Schuhen zeigt und auf deren Rückseite ein Satyr, Dionysos und eine dritte, nicht näher zu bezeichnende Person, eventuell Ariadne, dargestellt sind. (Abb. 5) Die Oinochoe in der Hand des Satyrs, das Trinkhorn in der des Dionysos sowie die Weinranken kennzeichnen hier das dionysische Thema. Dem archaischen Stil entsprechend sind die männlichen Figuren mit spitz zulaufendem Bart angegeben. Diese physiognomischen Merkmale

---

<sup>145</sup> Zur „Entdeckung“ der etruskischen Kunst vgl. einführend: Kunze 2009b, 57-156; Rügler 2009a, 9-18; Rügler 2009b, 19-34; Hofter 2008, passim; Cristofani 1993, 276-291; Camporeale 2003, v. a. 17-48.

Zu den „hetrurischen Gefäßen“ und den Vasensammlungen in Neapel vgl. einführend: Masci – Weir 2007, 215-224; Flashar 2000, passim.

<sup>146</sup> Abbildungen von einigen schwarz- und rotfigurigen Vasen finden sich zum Beispiel auch in einer Serie von Aquarellen im Kupferstichkabinett der Bibliothèque Nationale in Paris, die dem französischen Gelehrten und Antiquar Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) zu geschrieben wird. Die dazugehörigen erläuternden Kommentare sind bislang jedoch verschollen. – Vgl. Chamay – Aufrère 1996, 38-51; Chamay 2000, 13-19. Zu den frühen Belegen griechischer Vasen seit dem 15. Jahrhundert vgl.: Sparkes 1996, 37-63.

<sup>147</sup> Der Identifizierung dieser Figur durch La Chausse als Diana/Artemis widerspricht m. E. die in der Abbildung eindeutig mit Schlangen besetzte Ägis der Figur. Zudem ist im Gegensatz zu der Zeichnung von La Chausse bei Montfaucon und besonders bei Gori, wo sie auch richtig als Minerva/Athena identifiziert wird, der korinthische Helm als Attribut der Athena in der ausgestreckten linken Hand der Figur eindeutig dargestellt. Da Gori hier das Museum Barberini als Aufbewahrungsort anführt, ist davon auszugehen, dass er die Vase auch aus eigener Anschauung kannte. – Vgl. La Chausse 1706, 100 Abb. 1. 2; Gori 1737, I Taf. 187; Gori 1737, II 394-395; Hofter 2008, 91-92.

interpretiert La Chausse jedoch als Masken und bringt diese mit den von Sueton<sup>148</sup> berichteten „débauche secrete“<sup>149</sup> in Verbindung: Ausschweifungen während des sogenannten „Zwölfgöttermahles“, bei dem Kaiser Augustus und seine Gäste sich als Götter verkleidet hätten, ersterer als Apollon. Diese Vase erscheint als etruskisches Gefäß später auch bei Bernard de Montfaucon<sup>150</sup> und bei Antonio Francesco Gori<sup>151</sup> (Abb. 6), der sie in seinem *Museum Etruscum* im Abschnitt über die Musik und die Schauspiele der Etrusker anführt. Wie bereits La Chausse deutet er die dargestellten Szenen als Schaubühnen, auf denen verummte beziehungsweise verkleidete Gaukelspieler die Rolle der Götter, Halbgötter, Heroen und begleitenden Personen übernommen hätten.<sup>152</sup>

### 6.1.2 Thomas Dempster (1579-1625) / Filippo Buonarroti (1661-1733)

Im Auftrag von Cosimo II. de' Medici (1590-1621) verfasste Thomas Dempster zwischen 1616 und 1619 sein auf der antiken schriftlichen Überlieferung beruhendes sieben Bände umfassendes Werk *De Etruria Regali* über die etruskische Geschichte und Kultur. Aus heute nicht mehr rekonstruierbaren Gründen wurde es von den Medici jedoch nicht veröffentlicht. Schließlich erwarb es Thomas Coke (1697-1759), der Earl of Leicester, während seiner Grand Tour durch Italien und ließ es 1723-1726 drucken, nachdem Filippo Buonarroti es zuvor um einen erläuternden Anhang und 93 Tafeln zu den materiellen Funden erweitert hatte.<sup>153</sup> Zur Absicherung der etruskischen Herkunft der angeführten Werke orientiert sich Buonarroti an den etruskischen In- bzw. Beischriften.<sup>154</sup> Von dieser Vorgehensweise weicht er nur bei den schwarz- und rotfigurigen Vasen ab; vermutlich weil er diese, da die meisten von ihnen in etruskischen Gräbern gefunden worden waren, irrtümlich ebenfalls für etruskisch hielt.

Unter diesen Vasen befindet sich auch eine attisch schwarzfigurige Halsamphora<sup>155</sup> (Abb. 7) mit Apollon Kitharodos und Artemis auf Delos, das durch eine Palme zwischen den beiden Göttern symbolisiert wird, auf der Vorder- und Dionysos mit Kantharos, Weinranken und einer Ziege zwischen zwei Silenen auf der Rückseite.

Den archaischen Stilmerkmalen entsprechend sind Dionysos und die beiden Silene bärtig.<sup>156</sup> Da der archaisch-griechische Stil zu Buonarrotis Zeiten noch unbekannt war und die meisten zu seiner Zeit für griechisch erachteten Denkmäler tatsächlich römische Kopien spätklassischer und hellenistischer Werke waren, in denen die Satyrn zumeist in einer jugendlicheren Form mit kleinen Spitzohren dargestellt wurden, und weil er zugleich beobachtet, dass die hier dargestellten Silene längere Bärte, Ohren und Schwänze haben, als

<sup>148</sup> Vgl. Suet. Aug. 70.

<sup>149</sup> La Chausse 1706, 100.

<sup>150</sup> Montfaucon 1719-1724, III, 1 142-143 Taf. 72.

<sup>151</sup> Gori 1737, I Taf. 187; Gori 1737, II 394-395.

<sup>152</sup> Vgl. Gori 1737, II 394-395.

<sup>153</sup> Zur Publikation der *De Etruria Regali* vgl.: Cristofani 1983, 15-43.

<sup>154</sup> Im Literaturverzeichnis wurden die bis zur Veröffentlichung erkannten, von Dempster fälschlicherweise als etruskisch angeführten Denkmäler mit einem Sternchen gekennzeichnet. – Vgl. Dempster 1723-1726, II 543-553.

<sup>155</sup> Die Halsamphora, mit unbekanntem Fundort, befindet sich heute in Florenz, im Archäologischen Nationalmuseum mit der Inventarnummer 3857. – Sarti 2009, 36-37 Taf. 40-41.

<sup>156</sup> Vgl. Dempster 1723-1726, I Taf. 12.

auf anderen griechischen und italischen Monumenten,<sup>157</sup> interpretiert er die archaischen Charakteristika als „etruskische“ Merkmale und kommt zu dem Schluss, dass „ea vasa opus esse artificum nationis diversae a Latinis & Graecis“.<sup>158</sup>

In seinem erläuternden Anhang erkennt Buonarroti hinsichtlich der Maltechnik, dass die Figuren vor dem Brand mit Hilfe von in Tonfarben aufgetragenen Linien umrissen wurden.<sup>159</sup> Auch unterscheidet er bereits die schwarz- und rotfigurige Maltechnik. Zur schwarzfigurigen Malerei heißt es: „das Innere des Körpers & Teile der Kleidung, & die kleinen Ornamente dieser Kleidung sind durch eingeritzte Linien, in die schwarze Farbe geführt ist, unterschieden, die die rote oder weiße oder gelbe Farbe des Grundes enthüllen & zeigen.“<sup>160</sup> Zudem erkennt Buonarroti, dass die weibliche Hautfarbe mit Hilfe von Deckweiß angegeben wurde.<sup>161</sup> Seine Erklärung der rotfigurigen Technik ist dagegen nicht ganz überzeugend: „Wenn die dargestellten Figuren in roter Erde oder gelbem Ton aufgetragen sind, sind die Teile der Gewandung & des Körpers in Linien aus schwarzer Farbe gekennzeichnet.“<sup>162</sup>

### 6.1.3 Antonio Francesco Gori (1691-1757)

Der Florentiner Altertumsforscher und Theologe Antonio Francesco Gori reiste, inspiriert durch Buonarrotis Werk, in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts durch Etrurien und ließ Zeichnungen von etruskischen Altertümern in diversen Privatsammlungen anfertigen.<sup>163</sup> Diese publizierte er 1737-1743 in seinem dreibändigen *Museum Etruscum*. Wie bereits Buonarroti orientiert sich auch Gori bei der Überprüfung der etruskischen Herkunft der von ihm angeführten Fundstücke zunächst an den etruskischen In- bzw. Beischriften, zieht aber auch die Ikonographie der Werke, ihre Haartracht, Kleidung und Schmuck zur Identifizierung heran. Sein Versuch auch den Fundort sowie den Stil der Altertümer in die Betrachtung mit einzubinden, führte jedoch zu einigen Fehldeutungen, da nicht jedes Werk, das scheinbar altertümlich aussieht und in der Toskana gefunden wurde, auch zwangsläufig etruskisch sein muss. Sein Werk enthält daher neben griechischen Vasen auch römische Bronzen beziehungsweise römische Kopien griechischer Originale. So führt Gori<sup>164</sup> beispielsweise eine Statue der Athena vom Typus Vescovali aufgrund ihres Fundortes in

---

<sup>157</sup> Vgl. Buonarroti 1726, 16.

<sup>158</sup> Buonarroti 1726, 17.

<sup>159</sup> Vgl. Buonarroti 1726, 72.

<sup>160</sup> Buonarroti 1726, 73: „interiores corporis & vestium partes, & parva quaedam vestium ornamenta distinguuntur linearibus incisuris, in ipso colore nigro ductis, quae detegunt & ostendunt fundi colorem vel rubrum vel albam vel croceum.“

<sup>161</sup> Vgl. Buonarroti 1726, 73.

<sup>162</sup> Buonarroti 1726, 72: „Quando figurae expressae sunt in rubro terrae, vel in croceo argillae superinductae, partes vestium & corporis lineis ex nigro colore notatae sunt.“

<sup>163</sup> Zu Gori und seinen Betrachtungen zu den etruskischen Altertümern vgl. einführend: Rügler 2009a, 9-18; Hofter 2008, 91-97.

<sup>164</sup> Vgl. Gori 1737, I Taf. 28.

Arezzo (1554) in seinem Werk an, bei der es sich tatsächlich jedoch um eine römische Umbildung (2.-1. Jh. v. Chr.) eines griechischen Originals (um 470-460 v. Chr.) handelt.<sup>165</sup>

Wie seine Vorgänger<sup>166</sup> so ist auch Gori davon überzeugt, dass die etruskischen Kunstwerke jene der Griechen und Römer an Altertum übertreffen würden und da sie eine „rudis ac simplex structura, [hätten], (quod nemo in aliis hactenus observavit)“<sup>167</sup> ordnet er sie chronologisch noch vor dem Trojanischen Krieg ein; einzig die ägyptischen Werke zeugten von einem noch höheren Alter.<sup>168</sup> Zudem stellt er ikonographische und stilistische Ähnlichkeiten, insbesondere was die Haargestaltung, die Kleidung, geflügelte Gottheiten sowie die Inschriften auf den Figuren anbelangt, zu ägyptischen Figuren fest, aus denen er eine große Abhängigkeit von der ägyptischen Kunst und damit eine Bestätigung für den ägyptischen Ursprung<sup>169</sup> der Etrusker ableitet und deren Kunstwerken folglich ein hohes Alter zuschreibt.

Goris Werk enthält zwar keine archaisch-griechischen Bronzefiguren, aber seine Kennzeichnung von stilistischen Merkmalen der frühen etruskischen Werke entspricht de facto der zeitgenössischen Charakterisierung des archaischen Stils der Griechen, da sich in der etruskischen Kunst seit der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. in der Formensprache wie in den Stilmerkmalen eine Hinwendung zur griechischen Kunst beobachten lässt. Hinsichtlich der Haargestaltung, die sich laut Gori, in Unkenntnis frühgriechischer Werke, in dieser Form an griechischen und italischen Kunstwerken kaum findet, führt er die kunstvoll gestalteten, perlschnurartig aufgereihten Haare an.<sup>170</sup> Bei der Beschreibung der Bekleidung der Figuren stellt er den parallelen Faltenfall und die zickzackartig gestalteten Gewandsäume als vermeintlich etruskisches Charakteristikum dar: „in einzelnen Abschnitten haben [die Gewänder] Strahlen und elegante Fransen zum Schmuck [...] die nur auf etruskischen Monumenten erscheinen“<sup>171</sup>.

---

<sup>165</sup> Die Statue befindet sich heute in Florenz, im Archäologischen Museum und hat die Inventarnummer 248. Bereits Winckelmann hatte die Zuschreibung zur etruskischen Kunst in Zweifel gezogen. – Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 152 [93].

<sup>166</sup> Auch Buonarroti ist davon überzeugt, dass die Etrusker den Griechen in bestimmten Künsten wie zum Beispiel dem Bronzeguss vorangegangen seien. Die Chimaira von Arezzo (Ende 5. Jh. v. Chr./ Anfang 4. Jh. v. Chr.) stamme aus einer frühen Zeit, als bei den alten Griechen „primitus aeris laminis opere ductili simulacra ruditer compaginantur.“ – Buonarroti 1726, 74.

Bereits Ende des 15. Jahrhunderts hat der Dominikaner Giovanni Nanni, besser bekannt als Annio da Viterbo, (1432-1502) in seinen 1498 veröffentlichten *Antiquitatum variarum volumina XVII* anhand von zum Teil von ihm gefälschten Quellen zu beweisen versucht, dass die etruskische Kultur älter sei als die der Griechen und Römer und sie auf Noah zurückgeführt, der nach der Sintflut nach Etrurien gelangt sei und sich dort in Janus umbenannt habe. Zudem zeige sich die gemeinsame Herkunft beider Völker in der Linksläufigkeit der etruskischen und hebräischen Sprache. Auch der französische Humanist Guillaume Postel (1510-1581) vertritt in seinem 1551 publizierten *De Etruriae regionis quae prima in orbe Europaeo habitata est originibus, institutis, religione et moribus et in primis de aurei saeculi doctrina et vita praestantissima quae divinationis sacrae usu posita est* die Ursprünglichkeit der Etrusker, um so die politischen Machtansprüche der florentinischen Herrscher gegenüber Rom historisch zu legitimieren. – Zu diesem Thema einführend vgl.: Cristofani 1993, 276-291; Camporeale 2003, v. a. 17-48.

<sup>167</sup> Gori 1737, II 4.

<sup>168</sup> Vgl. Gori 1737, II 4.

<sup>169</sup> Vgl. Gori 1737, II 21.

<sup>170</sup> Vgl. Gori 1737, II 4: „vel brevis est vel prolixa, & in fine aequali linea vel tonsa, vel concinna dispositione post humeros revincta, sive soluta: adeoque interdum crines miro artificio sculpti, ita sunt in quaedam fila dispersiti, ut facile numerari possint.“

<sup>171</sup> Gori 1737, II 4: „radios in segmentis habent ad ornatum, fimbriasque elegantissimas [...] quae dumtaxat in Etruscorum monumentis occurrunt.“

Weitere Merkmale des archaischen Stils führt Gori bei seiner Erläuterung einer etruskischen Bronzekore (Abb. 8) an, die er als Göttin „Ancharia“<sup>172</sup> bezeichnet: „Zuerst fällt der Stand und die Haltung dieser Göttin auf, die nach Art der ägyptischen Götter nicht schreitend, sondern still stehend, mit zusammen gefügten Füßen und die an beiden Seiten herabhängenden Arme anliegend hält; die geradezu in roher Art gefertigt sind (deshalb wir auch bei anderen etruskischen Kunstwerken, die in selbiger Kindheit der Kunst gefertigt sind, Anstoß nehmen) und nicht mit den übrigen Teilen übereinstimmen und dennoch zeigen sie die elegante und erhabene Würde der altherwürdigsten Künstler.“<sup>173</sup> Diese Darstellung fasst Goris Intentionen zusammen: erstens ähnele die etruskische Kunst in ihren Anfängen der ägyptischen respektive lasse sich auf diese zurückführen, zweitens gehe sie der griechischen Kunst voraus und veranschauliche so die Ursprünge der Kunst und drittens spricht er ihr trotz ihres noch „rohen Charakters“ während der künstlerischen Anfänge bereits eine Eleganz und Würde zu, die mit jener der ältesten Bildhauer konkurrieren könne, wobei er sicherlich auf die von Diodor<sup>174</sup> überlieferten Werke des Daidalos anspielt. Gori versucht hier die Kunst seiner Heimat, die er selbst durchaus noch „roh“, „hart“ und „steif“ nennt, gegenüber der bisher als „vorbildhaft“ angesehenen Kunst der Griechen aufzuwerten und auch mit ihr gleichzusetzen.<sup>175</sup> An anderer Stelle heißt es diesbezüglich: „denn die etruskische Bildhauerei (worauf auch Quintilian aufmerksam gemacht hat), besonders der frühesten Zeiten, ist hart und teilweise geradezu ein wenig steif; aus diesem Grund können nur wenige von diesen Kunstwerken mit Mühe mit jenen weicheren Werken der ausgezeichnetsten Künstler Griechenlands verglichen werden; wenn sie auch, wie ich sagen würde, im Schmuck und in der Mannigfaltigkeit, in der zierlichen Kleidung, in der Erfindungsgabe und sozusagen in der männlichen Eleganz und der gediegenen Würde ihnen wenig nachstehen und leicht mit ihnen selbst an Vorrang und Ruhm wetteifern können. Denn es ist bekannt, dass das etruskische Volk [...] alle Künste und alle Disziplinen in Italien erfunden hat, und die Menschen haben in Malerei, Skulptur, Architektur, Plastik und in weiteren Künsten bedeutendste und ausgezeichnetste Werke geschaffen.“<sup>176</sup>

<sup>172</sup> Gori 1737, II 19. Gori begründete seine Interpretation mit dem Fundort Fiesole, an dem laut Tertullian diese Göttin verehrt worden sei. Caylus hat diese Bezeichnung anhand von typologischen Vergleichen mit anderen Denkmälern, die inschriftlich als Ancharia benannt sind, widerlegt und kam zu dem Schluss, dass die erste Auslegung von Gori aufgegeben und die Figur in jene Klasse mit unbekanntem Thema eingeordnet werden müsse. Die Statue befindet sich heute im Vatikan, im Museo Etrusco Gregoriano (Inv.-Nr. 12403). – Vgl. Caylus 1752-1767, I 89 Taf. 29; Cristofani 1985, 139 Nr. 27, 264.

<sup>173</sup> Gori 1737, II 21: „Primum occurrit status atque habitus eiusdem Deae, quae more Deorum Aegyptiorum non gradientium, sed in quiete stantium, pedibus simuliunctis insistit, manusque ad utrumque latus pendulas & cohaerentes habet: quae quidem licet admodum rudi opere confectae sint (quod & in aliis signis Deorum Etruscorum in ipsa artis infantia factum non raro offendimus) neque reliquis partibus respondeant; quamdam tamen praeferunt vetustissimi opificii elegantiam augustamque maiestatem.“

<sup>174</sup> Vgl. Diod. 4, 2, 76.

<sup>175</sup> Hierin äußert sich auch das Bestreben Goris und seiner Landsleute ein Gegenmodell zur unbestrittenen Vorrangstellung der griechisch-römischen Kultur zu schaffen.

<sup>176</sup> Gori 1737, II 2: „nam Tuscorum scultura (quod etiam Quintilianus observavit) primoribus praesertim saeculis duriuscula est, & in quibusdam partibus aliquantulum rigens: quam ob rem non pauca ex his signis vix aequare possunt molliora illa, exquisitique artificii plena artificum Graeciae praestantissimorum opera; quamvis in ornatu ac varietate, in vestium concinnitate, in inventione in quadam, ut ita dicam, virili elegantia solidaque maiestate, vel minime illis cedant, vel facile cum ipsis de principatu & gloria certare possint. Constat enim Etruscam nationem, [...], omnes artes omnesque disciplinas in Italiam invexisse; hominesque in Pictura, Sculptura, Architectura, Plastica, atque in fusoria arte summos ac praestantissimos habuisse“

In Goris Betrachtungen der frühen etruskischen Bronzekunst finden sich somit bereits einige Charakteristika des archaischen Stils, die die archaisch-etruskische mit der archaisch-griechischen Kunst teilt. Da ihm jedoch noch keine griechischen Werke der archaischen Zeit als solche bekannt waren, folgert er irrtümlich, dass derartige „altertümliche“ Stilmerkmale, wie beispielsweise die Härte, Steifheit und Unbeweglichkeit der Figuren, ihre perlschnurartig angeordneten Haarlocken oder der parallele Faltenfall und die Zickzackfalten der Gewänder, in der griechischen Kunst nicht existierten und diese Kunstwerke somit etruskischen Ursprungs seien, zumal sie auf etruskischem Boden gefunden worden waren und die antiken Schriftsteller diese Merkmale bereits bezeugt hatten.

#### 6.1.4 Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Levy Comte de Caylus (1692-1765)

In den Jahren 1752 bis 1767 erschien das siebenbändige Werk *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* von Anne Claude Philippe de Tubières Comte de Caylus. Der Autor erhebt darin den Anspruch, zum ersten Mal Altertümer nicht mehr nur in Mustersammlungen zusammenzutragen und sie nicht länger als einen Anhang und als einen Beweis für die Geschichte zu sehen<sup>177</sup>, sondern sie als Gegenstände aufzufassen, die einer eigenen Bewertung unterzogen werden müssen, da sie auch dort Auskunft geben können, wo die schriftlichen Quellen schweigen.<sup>178</sup> Wie bereits aus dem Titel hervorgeht, sucht er in den einzelnen Kunstwerken die unterschiedlichen künstlerischen Eigenarten der verschiedenen Völker zu erkennen und zu beschreiben und geht dabei von der These aus, dass die Kunst von Nation zu Nation wandert.<sup>179</sup> Caylus greift auf biologistische Entwicklungsmodelle nach dem Schema von Wachstum-Blüte-Zerfall zurück, die von den Humanisten seit dem 16. Jahrhundert zur Unterteilung der lateinischen Literatur in einzelne literarische Epochen entwickelt worden waren.<sup>180</sup> Er orientiert sich insbesondere an Vasari, der das biologische Auf- und Abstiegsschema erstmals auf den Verlauf der Kunst von den verschiedenen antiken Völkern bis hin zur Renaissance angewandt hatte.<sup>181</sup> Caylus entwickelt seine Vorstellungen von einem Aufstieg, Höhepunkt und Fall der antiken Kunst, die parallel zu den Kulturen verlaufe, bereits im „Vorbericht“: Die ägyptische Kunst verbindet er mit „Erhabenheit“ („grandeur“), die darauf folgende der Etrusker entwickle eine besondere Detailtreue, allerdings auf Kosten der „grandeur“. Als Höhepunkt der Kunstentwicklung folge die „edelste Eleganz“ („la plus noble élégance“) und „großartigste Vollkommenheit“ („grande perfection“) der Griechen und zuletzt bei den Römern die Nachahmung des Fremden und letztendlich der Verfall der Kunst in der späteren

<sup>177</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I S. II.

<sup>178</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I S. II.

<sup>179</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I S. IX.

<sup>180</sup> Vgl. Bäbler 1999, Sp. 1008-1015.

<sup>181</sup> Vasari zeichnet den Verlauf der Entwicklung in der Kunst von den Anfängen bei den Ägyptern, Chaldäern und Äthiopiern, über die Blüte bei den Griechen und Römern, den Niedergang Italiens durch die Zerstörungen der Barbaren, bis hin zur Wiederbelebung der Kunst in der Toskana. – Vgl. Vasari 1967, 1-32.

Kaiserzeit.<sup>182</sup> Der Geschmack der einzelnen Völker unterscheide sich voneinander ebenso deutlich wie umgekehrt die Unterschiede zwischen den Werken eines Volkes zu den verschiedenen Zeiten gering seien.<sup>183</sup> Durch das Vergleichen und Beschreiben der einzelnen Denkmäler teilten sich diese von alleine in Klassen auf und würden sich innerhalb dieser Klassen entsprechend der Zeit, in der sie geschaffen wurden, ordnen, so dass sich eine Geschichte der Kunst ergebe.<sup>184</sup>

Laut Caylus ging die Kunst von den Ägyptern aus, deren kultureller und zivilisatorischer Reichtum auch die Nachbarvölker anzog.<sup>185</sup> Die Etrusker ahmten die Ägypter nach, wurden so zu Kunstkennern und übertrafen schließlich ihre Lehrmeister und schufen eigene Kunstwerke.<sup>186</sup> Die griechische Kunst unterteilt Caylus in zwei Kunstperioden; zunächst folgten die Griechen den ägyptischen Vorbildern, ohne sie jedoch nachzuahmen. Sie eigneten sich den Sinn für Proportionen und die Ausdruckskraft des Erhabenen an. Sie verkleinerten die Proportionen, verzichteten auf die Strenge der Formen und fügten das ornamentale Detail hinzu.<sup>187</sup> Schließlich lösten sie sich vom ägyptischen Vorbild und wandten sich der Naturnachahmung zu. Und indem sie die Natur selbst zu ihrem Modell erkoren, hätten sie die Künste zur Vollkommenheit gebracht.<sup>188</sup> Die Römer dagegen interessierten sich nur für den Nutzen der Kunst und unterwarfen sie ihren Repräsentationszwecken.<sup>189</sup> Kunst hätten sie nur besitzen wollen und seien daher unfähig gewesen, die Künste selbst hervor- beziehungsweise zum Blühen zu bringen und sich deshalb ausländische Künstler geholt;<sup>190</sup> die Ausübung der freien Künste habe den Sklaven oblegen.<sup>191</sup> Caylus entwickelt hier ein dreistufiges Entwicklungsmodell der Kunst, beginnend mit Anfang und Wachstum bei den Ägyptern, fortgeführt von den Etruskern, zur Blüte gebracht bei den Griechen und schließlich dem Verfall preisgegeben bei den Römern.<sup>192</sup> Obwohl Caylus noch keine Epochenunterteilung innerhalb der griechischen Kunst vornimmt, so hat er doch bereits in den Grundzügen ein Entwicklungsmodell vorgelegt, auf dem seine Nachfolger aufbauen konnten.

Diesem Entwicklungsschema von Wachstum–Blüte–Zerfall folgend, sind die vier Nationalstile in jedem seiner sieben Bände angeordnet, ab dem dritten Band fügte er zusätzlich die *Antiquités Gauloises* hinzu. Dieses methodische Grundkonzept führt er bei der Behandlung der einzelnen Kunstwerke jedoch nicht fort. Es findet sich kein System, das eine zeitliche Reihenfolge oder den „progrès des Arts“<sup>193</sup> innerhalb der jeweiligen Kulturen nachzeichnet. Auch bei der Zuschreibung der Denkmäler zu letzteren ist er seinem eigenen,

---

<sup>182</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I S. IX-X.

<sup>183</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I S. VIII: „Le goût d’un peuple diffère de celui d’un autre peuple presque aussi sensiblement que les couleurs primitives diffèrent entr’elles; au lieu que les variétés du goût national en différens siècles peuvent être regardées comme des nuances très-fines d’une même couleur.“

<sup>184</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I S. IX: „Les monumens présentés sous ce point de vûe, se distribuent d’eux-mêmes en quelques classes générales, relatives aux pays qui les ont produits & dans chaque classe ils se rangent dans un ordre relatif au temps qui les a vû naître. Cette marche développe une portion intéressante de l’esprit humain, je veux dire l’histoire des Arts.“

<sup>185</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 2-3.

<sup>186</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 80.

<sup>187</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 119.

<sup>188</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 119.

<sup>189</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 158.

<sup>190</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 158.

<sup>191</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 159.

<sup>192</sup> Vgl. einführend: Queyrel 2012, 231-239; Rees 2006, passim.

<sup>193</sup> Caylus 1752-1767, I S. II.

von ihm im Vorbericht formulierten Anspruch nicht immer gefolgt: „diese [Methode] besteht darin, daß ich auf das sorgfältigste, den Geist und die Hand des Künstlers zu erforschen suchte, daß ich bis auf den ersten Entwurf, den er sich machte zurück ging, daß ich ihm, in der Ausführung desselben auf dem Fuß nachfolgte, mit einem Wort, daß ich diese Denkmale, als Beweise, und gleichsam als redende Kennzeichen des Geschmacks betrachtete, der in diesem oder jenem Zeitpunkt, und in diesem oder jenem Lande herrschte. [...] Die Zeichnung lehret uns die Grundsätze kennen, die Vergleichung aber gibt das Mittel an die Hand, diese Grundsätze anzuwenden, und diese Übung drückt den Geschmack einer Nation dergestalt in das Gemüt, daß, wenn man bey angestellter Nachforschung, ein fremdes Denkmal in dem Land entdecken würde, worinnen man sich befindet, man ohne Furcht sich zu betrügen, schlüssen könnte, es sey aus den Händen eines Künstlers gekommen, welcher selbst ein Fremder war; und bey diesem Urtheil muß man auf den Umfang, und auf die Beschaffenheit eines solchen Stückes sehen, wenn man behaupten will, daß es anders woher gebracht worden, oder daß der Künstler aus einem fremden Lande hergekommen sey, um es zu verfertigen.“<sup>194</sup> Trotz dieses Diktums beruhen seine Zuschreibungen nicht nur auf den Resultaten der von ihm geforderten vergleichenden Stilkritik, sondern oft auch allein auf dem Fundort der Altertümer. So erfolgt seine Zuordnung der bemalten attischen Vasen an die Etrusker allein auf Basis der Fundorte in Etrurien. Wie die Gelehrten seiner Zeit, Buonarroti, Dempster und Gori, die er mehrfach zur Bestätigung seiner Äußerungen heranzieht, so ist auch er noch davon überzeugt, dass die in Etrurien gefundenen Vasen ipso facto etruskisch seien.<sup>195</sup>

Wie für seine Vorgänger, so steht es auch für Caylus außer Frage, dass die Kenntnisse der Griechen in der Religion, der Politik und vor allem in den bildenden Künsten von Ägypten, wo sie auch ihren Ursprung hätten, nach Griechenland gelangt seien.<sup>196</sup> In den Anfängen ihrer Kunst orientierten sich die Griechen an den ägyptischen Vorbildern, insbesondere an deren Proportionssystem. Sie kopierten dieses jedoch nicht einfach, sondern wandelten es ihren eigenen Ansprüchen entsprechend ab, indem sie zunächst die Proportionen verkleinerten, den Figuren Eleganz verliehen und ornamentale Details hinzufügten.<sup>197</sup> Die motivische Nachahmung der ägyptischen Figuren zu Beginn der griechischen Kunst verdeutliche diese Verbindung von Ägypten und Griechenland.<sup>198</sup> Als Beispiel für die frühgriechische Kunst führt Caylus demzufolge im zweiten Buch seines *Recueil* eine weibliche Gewandstatue (Abb. 9) an, die in der Villa Hadriana bei Tivoli gefunden wurde.<sup>199</sup> Aufgrund der Parallelen zu ägyptischen Figuren in ihrer Haltung, der nur wenig auseinander gesetzten Füße und der seitlich am Körper und den Schenkeln anliegenden Arme und Hände sowie eines Vergleichs dieser Figur mit der von Pausanias angeführten Statue des Arrhachion<sup>200</sup>, die ebenfalls noch im ägyptischen Stil gearbeitet sei, datiert Caylus

<sup>194</sup> Caylus 1766, S. V. [Übersetzung Verf.]

<sup>195</sup> Vgl. Caylus 1766, 82; Vgl. hierzu auch: Lissarrague 2002, 73-81.

<sup>196</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 119.

<sup>197</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, I 119.

<sup>198</sup> Das Gleiche gilt für die Verbindung Ägypten – Etrurien.

<sup>199</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, II 110-117. Die Figur befindet sich seit 1798 im Louvre, in Paris und hat die Inventarnummer 119 A, seit 1806 mit dem Originalkopf. Dass die Statue eine Isis darstellt, hatte bereits Bottari erkannt, der sie allerdings zu den ägyptischen Werken zählte. – Vgl. Bottari – Foggini 1821, 415-416 Taf. 81.

<sup>200</sup> Vgl. a. O. (Anm. 25).



sie in das 6. Jh. v. Chr.<sup>201</sup> Winckelmann erkannte jedoch, dass es sich bei dem damaligen Kopf der Statue um eine neuere Ergänzung handelte und dass hier kein frühgriechisches, sondern ein Werk aus hadrianischer Zeit vorliege, in welcher der alte ägyptische Stil gerne nachgeahmt wurde.<sup>202</sup>

Caylus versucht anhand von stilistischen Vergleichen mit ägyptischen und etruskischen Werken die einzelnen Kunstwerke der entsprechenden Nation zuzuordnen, was ihn infolge der Unkenntnis der archaisch-griechischen Plastik jedoch mitunter in Verlegenheit bringt. So führt er im dritten Band seines *Recueil* einen archaischen Bronzekuros an, der „beständig den Geschmack und die Haltung der Werke Ägyptens der letzten Periode“<sup>203</sup> zeige, weshalb er das Werk auch den ägyptischen Altertümern zurechnet. (Abb. 10) Ferner erkennt Caylus, dass diese Figur, obwohl sie in der Haltung und dem Standmotiv ägyptischen Statuen ähnelt, auch einige hierfür untypische Merkmale aufweist, die nach seinem Dafürhalten auch für eine etruskische Zuschreibung sprechen könnten, wodurch diese Figur wiederum zu einem Beleg für die Verbindung von Ägypten und Etrurien werden würde.<sup>204</sup> Zunächst verweist er auf die Diskrepanz in der Gestaltung der Haare, die „zu lang und auch zu sorgfältig angeordnet sind für eine Reise oder für einen Mann, der an einer Beerdigung teilnimmt, dies widerspricht absolut den Sitten der Ägypter. In der Tat, diese langen Haare, gelockt von der Wurzel an und sogar auf der Oberseite des Kopfes, die Binde, die den Kopf umfasst, und die beiden einander entsprechenden Locken, die von den Ohren bis auf die Arme herabhängen, all das ist nicht ägyptisch.“<sup>205</sup> Seine Unsicherheit in der Zuordnung beruht zudem auf den mit der Plinthe zusammen gearbeiteten Füßen: „noch weniger die Plinthe, die mit der Figur zusammen gegossen wurde und deren Profil mit einem sogenannten Perlstab verziert ist.“<sup>206</sup>

Auch wenn er aufgrund der fehlenden Materialbasis den griechischen Ursprung dieser Werke noch nicht hat erkennen können, so hat Caylus damit drei weitere wesentliche Charakteristika der archaisch-griechischen Plastik herausgearbeitet: erstens die motivischen Parallelen in der Haltung sowie im Stand der Figuren zur ägyptischen Kunst, zweitens die perlschnurartige Gliederung der Haare, die mitunter nicht nur den Rücken, sondern auch beiderseits des Kopfes in einzelnen Locken auf die Brust herabfallen und drittens die zusammen mit der Figur beziehungsweise deren Füßen aus einem Stück gearbeitete Plinthe, die in die eigentliche Basis der Statue eingelassen wird.

---

<sup>201</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, II 116-117. Dass Caylus in dem einfachen Stil, der Haltung und dem Stand Merkmale der frühgriechischen Kunst sah, zeigt sich auch in seiner Beschreibung von sechs weiblichen Terrakottafiguren aus Kamarina in Sizilien, die heute dem Strengen Stil zugeschrieben werden. Ihre einfache Darstellung, „l'ignorance de l'Artiste“, die sich vor allem in den eigentümlichen Falten der Gewandung zeige, spreche für eine frühe Entstehung der Figuren, die er richtig, wenn auch mittels gewagter Erklärungen, als Ceres deutete. – Caylus 1752-1767, VI 122. 119-125.

<sup>202</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 14. 86 [10. 56].

<sup>203</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, III 25: „constamment tout le goût du travail & de la disposition de l'Egypte dans les derniers temps“

<sup>204</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, III 25.

<sup>205</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, III 25: „est trop longue, elle est arrangée avec trop de soin pour un Voyageur, ou pour un homme qui assiste à des funérailles ; ce qui contredit absolument les usages Egyptiens. En effet, ces longs cheveux, frisés depuis leur racine & même sur le haut de la tête, & la bandelette dont la tête est ceinte, ainsi que les deux boucles pendantes qui partent des oreilles & se perdent sous les bras, tout cela n'est point Egyptien.“

<sup>206</sup> Vgl. Caylus 1752-1767, III 25: „non plus que la plinte fondue avec la Figure, & dont le moulures sont ornées de ce qu'on appelle un Perlé.“

### 6.1.5 Paolo Maria Paciaudi (1710-1785)

Paolo Maria Paciaudi, ein Theatinerpater und Antiquar, der sowohl mit Caylus als auch mit Winckelmann in Kontakt stand, wandte sich in seinen *Monumenta Peloponnesiaca* jenen Werken aus den venezianischen Sammlungen zu, bei denen er von einer griechischen Herkunft überzeugt war. Zu diesen gehört ein archaischer Bronzekuros (2. Viertel 6. Jh. v. Chr.) ehemals aus der Sammlung Nani (Abb. 11),<sup>207</sup> dessen Plinthe die Weihinschrift „Πολυκράτης ανέθε κε“<sup>208</sup> trägt. Auf der Assoziation dieses Namens mit dem Tyrannen von Samos (538-522 v. Chr.) dürfte Paciaudis richtige Zuordnung zu den griechischen Originalen beruht haben, ohne die die Figur höchstwahrscheinlich wieder als etruskisch oder sogar als ägyptisch interpretiert worden wäre. Wie bereits seine Vorgänger und insbesondere Caylus vertritt er die Ansicht, dass die Griechen die Kenntnisse in den bildenden Künsten von den Ägyptern gelernt hätten.<sup>209</sup> Er vergleicht diesbezüglich die altertümlichen Stilmerkmale der Figur mit ägyptischen Werken und ist davon überzeugt, dass sie sehr alt sei und aus einer Zeit stamme, als diese Kunst gerade erst in Griechenland eingeführt worden sei: „oppido quam antiquissimam, & vix aeris signandi doctrina illinc in Graeciam deducta“<sup>210</sup>. Die entsprechend altertümlichen Schriftzeichen auf der Plinthe bestätigen ihm das hohe Alter der Statuette.<sup>211</sup> Zudem stellt er dem Bronzekouros die von Diodor überlieferten Merkmale der von Daidalos geschaffenen Figuren gegenüber und kann so diese erstmals an einem als griechischem Original verstandenem Werk nachweisen und anhand dieser Statuette für den griechisch-archaischen Stil folgende Eigenschaften herausarbeiten: Schrittstellung der Beine, um Bewegung anzudeuten<sup>212</sup> sowie Vermittlung von Lebendigkeit durch den Einsatz von Mimik, insbesondere bei der Gestaltung des Mundes und der (geöffneten) Augen<sup>213</sup>. Paciaudi konnte somit anhand eines archäologischen Artefakts den Beweis erbringen, dass es auch in der griechischen Kunst einen „altertümlichen“ Stil gab und dass solche „altertümlich“ wirkenden Werke nicht zwangsläufig etruskisch sein mussten.

---

<sup>207</sup> Die Bronzestatuetten befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg. – Vgl. Hoffer 2002, 691-693 Kat.-Nr. 545-546.

<sup>208</sup> Die Weihinschrift ist zuvor bereits von Scipione Maffei publiziert worden, dessen Interesse jedoch allein der Inschrift und ihren altertümlichen Schriftzeichen gilt; auf die Statuette selbst geht er nicht weiter ein. – Maffei 1732, 481; Zur Inschrift vgl. auch: Jeffrey 1990, 156. 168 Nr. 5 Taf. 26.

<sup>209</sup> Vgl. Paciaudi 1761, II 50.

<sup>210</sup> Paciaudi 1761, II 50.

<sup>211</sup> Vgl. Paciaudi 1761, II 50.

<sup>212</sup> Vgl. Paciaudi 1761, II 54: „crur, pedesque sic disjunxit, aptavitque, ut incessum moliri viderentur“.

<sup>213</sup> Vgl. Paciaudi 1761, II 54: „ori, atque oculis vitam addidit, diversos animi motus, perturbationesque vultus lineamentis, totiusque corporis gestu expressit“.

### 6.1.6 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

Johann Joachim Winckelmann ordnet in seiner 1764 veröffentlichten *Geschichte der Kunst des Alterthums*<sup>214</sup> nicht nur die einzelnen Werke nach ihrer jeweiligen künstlerischen Eigenart den verschiedenen Völkern (Ägypter/Phönizier/Perser – Etrusker – Griechen – Römer) zu, sondern wendet erstmals seit der Antike das Schema von Aufstieg-Blüte-Zerfall auch innerhalb der Kunst der einzelnen Völker zur Unterscheidung der Denkmäler nach stilistischen und ästhetischen Gesichtspunkten an.<sup>215</sup> Im Unterschied zu Caylus, nach dem die Kunst ihren Ursprung bei den Ägyptern gehabt habe, geht Winckelmann jedoch davon aus, dass sich jede Kultur in ihren Anfängen allein, ohne äußere Einflüsse entwickelt habe. Er lehnt sich dabei mit seinem Modell der Stilentwicklung, wie vor ihm bereits Caylus, an ähnliche Versuche, die für den Bereich der Rhetorik unternommen wurden, an.<sup>216</sup> Winckelmann verweist selbst auf den Philologen Julius Caesar Scaliger<sup>217</sup> (1484-1558), welcher die griechische Dichtung entsprechend dem biologistischen Modell Jugend-Reife-Alter-Verfall in vier Epochen einteilt, die den Jahreszeiten entsprechen: Der Frühling und damit die Jugend entspricht dem frühgriechischen Epos, der Sommer der Lyrik, der Herbst der hellenistischen Epoche und der Winter der Kaiserzeit.<sup>218</sup> Das klassische Drama findet in Scaligers Schema keine Erwähnung. In Analogie zu Scaligers Periodisierung entwirft Winckelmann ein vierstufiges Entwicklungsmodell für die griechische Kunst: „Die Kunst unter den Griechen hat, wie ihre Dichtkunst, nach Scaligers Angaben, vier Hauptzeiten, und wir könnten deren fünf setzen. Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, [...], eben so verhält es sich mit der Zeitfolge derselben: da aber das Ende derselben außer die Grenzen der Kunst gehet, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten.“<sup>219</sup>

Die vier Epochen umfassen erstens den Älteren beziehungsweise den Geraden und Harten Stil, zweitens den Großen und Hohen Stil, drittens den Schönen Stil und viertens den Stil der Nachahmer, der schließlich zum Fall der Kunst führt.<sup>220</sup> Jede der vier Epochen charakterisiert Winckelmann auf Grund ihrer stilistischen Merkmale und ordnet anhand derer die einzelnen Kunstwerke zu. Den Älteren Stil kennzeichnet er wie folgt: „die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit.“<sup>221</sup> Trotz ihrer Härte bildeten die Eigenschaften des

---

<sup>214</sup> Winckelmann 1764; Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764). Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* wird im Folgenden nach der neuen Mainzer Gesamtedition von 2002 zitiert, die Seitenzahlen in den eckigen Klammern entsprechen der Dresdner Originalausgabe von 1764.

<sup>215</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) S. XVI [S. X]: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen.“

<sup>216</sup> Zum Verhältnis von der Periodisierung von Dichtung und Kunst vgl. auch: Nivelle 1971, passim, v. a. 70-71.

<sup>217</sup> Zu Scaliger vgl. einführend: Cubelier de Beynac 1986, passim; Grafton – Hall 1950, 85-170; Brinkschulte 1914, passim.

<sup>218</sup> Der Vergleich der griechischen Dichtkunst mit den Jahreszeiten beziehungsweise Lebensaltern entstammt einem Brief, den Scaliger am 20. November 1607 an den Altphilologen Salmasius (1588-1653) schrieb. – Vgl. Scaliger 1628, Epistola CCXLVII 486-490.

<sup>219</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 428 [213-214].

<sup>220</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 428. 478 [214. 247-248].

<sup>221</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 438 [221].

ersten Stils die Vorbereitung für den sich daran anschließenden Hohen Stil der Kunst.<sup>222</sup> Diesen charakterisiert Winckelmann als freier und erhabener und im Ganzen mehr an der Natur orientiert, welche „lehrete aus der Härte und von hervorspringenden und jäh abgeschnittenen Theilen der Figur in flüßige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen, und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und groß zu zeigen.“<sup>223</sup> Der Schöne Stil schließlich, der für Winckelmann die Vollkommenheit verkörpert, ist gekennzeichnet von Grazie.<sup>224</sup> In der Kunst dieses dritten Stils ist der Höhepunkt des Bestrebens nach Schönheit erreicht, so dass sie danach nur noch habe zurück gehen können.<sup>225</sup> An die Stelle des Wissens und damit der Neuerungen in der Kunst trat nun die Nachahmung und damit begann schließlich auch der Verfall.<sup>226</sup> Bei der Darstellung seiner zweiten und dritten Stilperiode war sich Winckelmann zweier grundlegender Probleme wohl bewusst: der Notwendigkeit, griechische Originale von römischen Nachbildungen zu unterscheiden, und der fehlenden Materialbasis für eine genauere Beschreibung der früheren Epoche.<sup>227</sup>

Winckelmann bedient sich ästhetischer Kriterien, um die Veränderungen in der Kunst zu beschreiben; sie bilden die Grundlage für die Zuordnung der einzelnen Kunstwerke in eine der vier Stilperioden. Bereits vor ihm hatte Caylus den Begriff „Stil“ in die antike Kunsttheorie eingeführt, was Winckelmann ihm in einem Brief an Bianconi vom 22. Juli 1758 auch zuerkennt, obwohl er ihn in seiner *Geschichte der Kunst* selbst unerwähnt läßt.<sup>228</sup> Allerdings ging Caylus, wie oben angeführt, noch davon aus, dass sich der Geschmack innerhalb einer Nation, den er als „goût“ bezeichnet, nur geringfügig verändere und sich dies in der Kunst widerspiegele. Für Winckelmann stellt der Geschmack eines Volkes dagegen eine Konstante dar, wohingegen die Kunst einem Wandel unterzogen ist, der sich in der Veränderung des Stils niederschlägt.

Bei seiner Periodisierung der griechischen Kunstgeschichte greift Winckelmann neben der Betrachtung der Kunstwerke auch auf die antiken literarischen Quellen zurück: „Dieses scheint die Härte zu seyn, welche man am Callon und am Hegesias, am Canachus und am Calamis, ja selbst am Myron, auszusetzen fand“<sup>229</sup>. Er bezieht sich hier einerseits auf Quintilian, der ebenfalls die Werke des Kallon und Hegesias als „duriora“<sup>230</sup>, die des Kalamis als „minus rigida“<sup>231</sup> beschreibt und andererseits auf Cicero, nach dem die Werke des Kanachos „rigidiora“<sup>232</sup> und die des Kalamis „dura“<sup>233</sup> seien.<sup>234</sup> Winckelmanns

<sup>222</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 444 [222].

<sup>223</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 446 [224].

<sup>224</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 450 [229].

<sup>225</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 462 [235].

<sup>226</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 464 [236].

<sup>227</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 448. 450 [227]; Bezüglich des Verhältnisses von griechischem Original zu römischer Kopie äußerte sich Winckelmann einige Jahre zuvor: „Eine Bildsäule von einer alten römischen Hand wird sich gegen ein griechisches Urbild allemal verhalten, wie Virgils Dido, in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat.“ - Vgl. Winckelmann 1756, 3.

<sup>228</sup> Vgl. Diepolder – Rehm 1952, 394 Nr. 224 (Brief von Winckelmann an Bianconi vom 22. Juli 1758 aus Rom): „Lui è il primo a cui tocca la gloria d'essersi incaminato per antrare nella sostanza dello stile dell'Arte de'Popoli antichi.“

<sup>229</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 446 [225].

<sup>230</sup> Quint. inst. 12, 10, 7.

<sup>231</sup> Quint. inst. 12, 10, 7.

<sup>232</sup> Vgl. Cic. Brut. 70.

<sup>233</sup> Cic. Brut. 70.

Beschreibung der Stile der einzelnen Epochen sowie die Zuordnung der Künstler zu diesen entspricht jener, die sich bereits bei Plinius findet.<sup>235</sup> Auch die Ansetzung des Höhepunkts in der Kunst in der zweiten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. mit Lysipp<sup>236</sup> (Schöner Stil) und der danach beginnende Verfall in der Kunst<sup>237</sup> (Nachahmung/ Fall der Kunst) orientiert sich an Plinius' Entwicklungsschema.

#### 6.1.6.1 Winckelmanns „älterer Stil“ – Die archaische und archaistische Kunst

Von den Schriften Johann Joachim Winckelmanns, die sich mit der griechischen Kunst und ihrer Stilentwicklung befassen, wird in vieren sein „älterer Stil“ der griechischen Kunst besonders thematisiert: in der 1764 erschienenen *Geschichte der Kunst des Alterthums*, den 1767 publizierten *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, den *Monumenti inediti* von 1767 und der 1776 postum veröffentlichten zweiten Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums*.<sup>238</sup>

Im Gegensatz zu seinen Vorläufern, insbesondere zu Caylus, vertritt Winckelmann die Überzeugung, dass jedes Volk die Kunst aus sich selbst entwickelt habe.<sup>239</sup> In den Anfängen der Künstausbübung bestehe kein Unterschied zwischen den Kulturen, so dass die Kunstwerke einander ähnelten.<sup>240</sup> Als Beleg für die von ihm postulierte anfänglich analoge Entwicklung der Kunststile bei den einzelnen Völkern verweist er auf den oben angeführten, von Paciaudi<sup>241</sup> bereits als griechisch identifizierten Bronzekuros mit der Weihinschrift eines Polykrates. Dieser sei die „älteste[...] griechische[...] Figur von Ertz“<sup>242</sup> und insbesondere in der Gestaltung der Augen lasse sich die Ähnlichkeit mit ägyptischen Figuren nachzeichnen.<sup>243</sup> Gerade aus der Ähnlichkeit der frühen Kunstwerke der einzelnen Völker resultiere jedoch die Schwierigkeit diese Werke einem bestimmten Volk zuzuschreiben, insbesondere was die frühe griechische und etruskische Kunst anbelangt: „Ich muß aber [...] unsere mangelhafte Kenntniß beklagen, die sich nicht allezeit wagen kann, das Hetrurische von dem ältesten Griechischen zu unterscheiden. Denn auf der einen Seite machet uns die Aehnlichkeit der Hetrurischen Werke mit den Griechischen [...] ungewiß; auf der andern Seite sind es einige Werke, welche in der Toskana entdeckt worden, und den Griechischen von guten Zeiten ähnlich sehen.“<sup>244</sup> Deren ikonographische und stilistische Ähnlichkeiten sieht er in der ersten Auflage seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* darin begründet, dass Griechen und Etrusker laut den antiken Autoren einen gemeinsamen Ursprung gehabt

---

<sup>234</sup> Vgl. Kap. 4.

<sup>235</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 54-65; Vgl. Kap. 4.

<sup>236</sup> Vgl. Kap. 4; Plin. nat. 34, 61-65.

<sup>237</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 52.

<sup>238</sup> Den älteren Stil thematisiert Winckelmann noch in einer weiteren Schrift, die er auf Latein verfasst, aber nicht veröffentlicht hat. Sie wurde erst aus Winckelmanns Nachlass von Klaus-Peter Goethert publiziert. Vgl. hierzu: Winckelmann 1974, passim.

<sup>239</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 6 [4].

<sup>240</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 10 [8].

<sup>241</sup> Vgl. Kap. 6.1.5.

<sup>242</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 10 [8].

<sup>243</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 12 [8]: „jene sind wie diese platt und länglich gezogen“.

<sup>244</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 150 [91-92].

hätten, die Pelasger.<sup>245</sup> Diese Unsicherheit in der Zuordnung hat zur Folge, dass es ihm nicht gelingt, weitere bis dahin fälschlicherweise als etruskisch klassifizierte griechische Denkmäler als solche zu erkennen, zumal ihm bewusst ist, „daß die Kennzeichen zum Unterschiede des Hetrurischen, und des ältesten Griechischen Stils, welche außer der Zeichnung von zufälligen Dingen, als von Gebräuchen, und von der Kleidung möchten genommen werden, trieglich seyn können“<sup>246</sup>. In Ermangelung an Vergleichsstücken von Grab- und Weihreliefs aus Griechenland und seiner daraus folgenden Unkenntnis dieser Gattung<sup>247</sup> ordnet er beispielsweise ein spätarchaisch-griechisches Weihrelief (um 500 v. Chr.)<sup>248</sup>, das eine männliche Figur auf einem Stuhl sitzend zeigt, sowie das dem Strengen Stil zugehörnde ›Leukothea-Relief‹<sup>249</sup> (480-460 v. Chr.; Abb. 12) aus der Villa Albani der etruskischen Kunst zu<sup>250</sup> und bezeichnet letzteres als „älteste nicht allein von Hetrurischen, sondern auch überhaupt von allen erhobenen Arbeiten in Rom“<sup>251</sup>. Entsprechend seinem Schema Aufstieg-Blüte-Zerfall setzt er für die etruskische Kunst drei Stile an: den Älteren, den Nachfolgenden und den durch Nachahmung der griechischen Kunst verbesserten.<sup>252</sup> Entsprechend der von ihm für den älteren etruskischen Stil formulierten Charakteristika, also der Steifheit und Gezwungenheit in den Stellungen und Handlungen der Figuren sowie

<sup>245</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 142 [86]; In der zweiten Auflage seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* geht er nicht mehr von einem gemeinsamen Ursprung der Griechen und Hetrurier, sondern von zwei Einwanderungswellen nach Italien aus. Die erste sei jene der Pelasger „sechshundert Jahre vor der andern“, die zweite „[...] ungefähr drey hundert Jahre nach des Homerus Zeiten; und eben so viel Jahre vor dem Herodotus“ gewesen. – Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 133. 135 [136-137].

<sup>246</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 166 [104].

<sup>247</sup> Paciaudi hatte bereits in seinen *Monumenta Peloponnesiaca* anhand eines Grabreliefs, dass sich damals in der Sammlung Nani befand, erkannt, dass einige der erhaltenen Reliefs nicht nur griechischen Ursprungs sind, sondern auch, dass es sich nicht zwangsläufig um mythologische Szenen handeln muss, sondern sie mitunter auch Grabmonumente darstellen. – Vgl. Paciaudi 1761, II 273-275; Sérieys 1802, 168.

<sup>248</sup> Das Relief befindet sich heute in Liverpool, im Merseyside Country Museum. – Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 170 [107]; Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 169 [177]; Winckelmann 2006a, Nr. 843; Kunze 2009b, 93.

<sup>249</sup> Das Relief befindet sich heute in Rom, in der Villa Albani und hat die Inv.-Nr. 980. – Vgl. Linfert 1989, 251-253.

Winckelmann, der sich dieser Gattung noch nicht bewusst war, deutet dieses Grabrelief einer im Kindbett verstorbenen Frau als mythologische Szene. In der sitzenden Frau erkennt er zunächst die Juno Lucina oder Göttin Rumilia, in den *Monumenti antichi inedit* und den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst* korrigiert er sich und deutet sie nun als Leukothea, der die Nymphen den kleinen Dionysos übergeben. – Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 156 [96-97]; Eiselein 1965, 89-90 [Winckelmann 1967, S. XXX]; Winckelmann 2006c, 45-46 [23-24].

Da das Relief Merkmale des archaischen (Linearität) wie auch des nacharchaischen, strengen Stils (weichere Körperformen) aufweist, wird es um 480-460 v. Chr. datiert. Zudem verweisen Parallelen zu anderen Werken aus Großgriechenland darauf, dass es sich hier um ein griechisches Werk Unteritaliens handelt.

<sup>250</sup> 1805 erklärt Aloys Hirt, dass es sich bei dem Leukothea-Relief nicht um eine etruskische Arbeit handle, da der „altgriechische Styl darin [...] nicht zu verkennen“ sei. Dass hier eine griechische Arbeit vorliege, belege zudem die Tatsache, dass für dieses Relief griechischer großkörniger Marmor Verwendung fand. – Vgl. Hirt 1805, 60.

Auch Heinrich Meyer bezeichnet 1809 das Leukothea-Relief in seinen *Anmerkungen zu Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums* als griechisches Werk. Seine Zuordnung zur griechischen Kunst begründet er mit der fehlenden Ähnlichkeit zu gesicherten etruskischen Arbeiten, der Herstellung aus griechischem, grobkörnigen Marmor und der nun vorhandenen Kenntnis als altgriechisch erkannter Monumente. – Vgl. Meyer – Schulze 1809, 396-397, Anm. 674.

<sup>251</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 156 [96].

<sup>252</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 168 [105].

Winckelmanns Unterteilung der etruskischen Kunst ist hier von belang, da er aus deren Studium wichtige Erkenntnisse für den archaisch-griechischen Stil sowie unterscheidende Stilkriterien für beide Künste zu gewinnen erhoffte. – Vgl. hierzu auch Kunze 2009b, 57-127.

der von ihm als unvollkommen verstandenen Gestaltung der Gesichter mit den schräg nach oben gezogenen Augen und dem spitzen Kinn,<sup>253</sup> ordnet er das ›Leukothea-Relief‹ (Abb. 12) dem Ende dieser ersten Phase zu.<sup>254</sup> Den vermeintlich etruskischen Stil macht er in seinen *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst* an der Linearität der Gewänder, deren Faltenwurf durch einfache parallele Einschnitte bzw. Ritzlinien angegeben ist, wodurch der Eindruck der steifen Haltung der Figuren verstärkt wird, der Gestaltung der überdimensional großen Augen sowie den langen perlschnurartig aufgereiten Locken der Verstorbenen und dem ebenfalls in einzelne Reihen gelegten lockigem Stirnhaar, das an den Schläfen zu bogenförmigen Schlaufen frisiert ist, fest.<sup>255</sup> In seinen *Monumenti antichi inediti* hebt er zudem das archaische Lächeln hervor.<sup>256</sup>

In seiner 1760 veröffentlichten *Description des Pierres gravées du feu Baron Stosch* bespricht Winckelmann den ›Stosch'schen Stein‹ (frühes 5. Jh. v. Chr.; Abb. 13), der in Perugia gefunden wurde und sich heute in der Berliner Antikensammlung befindet (Inv. FG 194).<sup>257</sup> Dieser ist zwar tatsächlich etruskischen Ursprungs, aber aufgrund der auch von Winckelmann selbst immer wieder angesprochenen Ähnlichkeit zwischen dem ältesten etruskischen und griechischen Stil hier von Interesse.

Dargestellt und namentlich benannt sind fünf der sieben griechischen Heroen die im ersten Feldzug gegen die böotische Stadt Theben gezogen waren: von links nach rechts sitzend Parthenopaios (Parthanapes), Amphiaraios (Amphiare) und Polyneikes (Phulnice) sowie dahinter stehend Adrastos (Atresthe) und Tydeus (Tute). Winckelmann gewann unter anderem durch diesen Stein die Erkenntnis, dass die Etrusker griechische Götter- und Heldensagen übernommen hatten und demzufolge die Darstellung eines griechischen Themas oder Mythos nicht automatisch auf eine griechische Arbeit schließen lässt.<sup>258</sup> Besondere Beachtung im Hinblick auf die vorliegende Arbeit verdienen seine Ausführungen der stilistischen und technischen Eigenschaften des Karneols.

Er ordnet ihn der ältesten Phase der etruskischen Kunst zu und sieht in ihm nicht nur das älteste Werk der etruskischen Kunst, sondern der Kunst überhaupt.<sup>259</sup> Das hohe Altertum dieses Werks komme sowohl in der Schrift, die an die pelasgische Sprache erinnere, als auch in der Zeichnung zum Ausdruck.

Die technische Ausführung weise allerdings eine solche Sorgfalt und Akribie auf, dass sie die Vorstellung von Arbeiten aus einer so frühen Zeit erheblich übertreffe. Dies zeige, dass die Fertigkeit in der technischen Kunstausbübung bereits perfektioniert war, bevor die Schönheit in der Zeichnung erreicht wurde und sei mit jener der Werke der Maler vor Raffael, deren Arbeiten bereits sehr sorgfältig ausgeführt seien, vergleichbar.

Aus Winckelmanns ästhetischer Sicht stammt der Stein aus einer Zeit, in der die Schönheit noch nicht der Hauptgegenstand der Kunst geworden war, ähnlich wie die archaisch-

<sup>253</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 168 [106].

<sup>254</sup> Vgl. Eiselein 1965, 89 [Winckelmann 1967, S. XXX]; Winckelmann 2006c, 45-46 [24].

<sup>255</sup> Vgl. Winckelmann 2006c, 45-46 [23-24].

<sup>256</sup> Vgl. Eiselein 1965, 90 [Winckelmann 1967, S. XXXI].

<sup>257</sup> Zur Gemmensammlung Stosch vgl. einführend: Décultot 2012, 167-188. Zu Winckelmann und seiner Einordnung des ›Stosch'schen Steins‹ vgl. auch: Kunze 2009a, 43-56, v. a. 43-45; Kunze, 1991, 69-73.

<sup>258</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 166 [104].

<sup>259</sup> Vgl. Winckelmann 1970, 344 II Nr. 172; Unter den von Winckelmann betrachteten Gemmen der Stosch'schen Sammlung stellte dieser Karneol tatsächlich die älteste Arbeit dar. Unser heutiger Kenntnisstand umfasst jedoch auch ältere archaische Steine. – Vgl. hierzu einführend: Zazoff – Zazoff 1983, passim; Zazoff 1983, passim.

griechischen Münzen. Die Proportionen der Figuren seien noch nicht nach den Regeln der schönen Natur ausgerichtet, was sich insbesondere an den Köpfen zeige, die mehr als ein Siebentel der ganzen Figur ausmachten. Diese fehlende „Eleganz“ in den Proportionen vergleicht er mit der Ausführung der Säulen in der dorischen Architektur, wofür er die Tempel von Paestum und Agrigent als Beispiele anführt. Zudem vermisst er die Mannigfaltigkeit in der Komposition und beklagt die fehlende Variation in der Anordnung der Figuren, von denen die einander entsprechenden ebenso parataktisch aneinandergereiht waren wie die parallel verlaufenden Falten der Gewänder. Hierin sieht er ein Kennzeichen der ältesten Manier. Auf die Körperlichkeit der menschlichen Figur und die Gestaltung jener Teile, an denen die Imagination keinen Anteil habe, hätten sich die Künstler dieses frühen („primitif“) Zeitalters jedoch verstanden. Dies zeige sich an der eleganten Form der Füße, daran, dass die Ferse ungeachtet der sonstigen Kleinheit der Figuren ohne Härte und mit Anmut angegeben ist, dass auf dem Arm des Polyneikes selbst die Adern erkennbar sind und an der erhobenen Brust des Amphiaraos, wie es auch bei den Statuen der schönsten Manier der Fall sei.<sup>260</sup> Neben dem anatomisch unkorrekten Verhältnis des Kopfes zum Rest des Körpers, der Hervorhebung einzelner Körperteile und den linearen Mustern zur Angabe von Details bemerkt er jedoch hinsichtlich der Gestaltung der Mäntel der beiden äußeren sitzenden Figuren „einen freyen Wurf der Mäntel“<sup>261</sup> der von dem sonst typischen parallelen Faltenwurf abweiche – ein Detail, das eine Datierung in das frühe 5. Jh. v. Chr., um 490/ 480 v. Chr. nahelegt. Diese von Winckelmann festgehaltenen Beobachtungen sind hier von

<sup>260</sup> Vgl. Winckelmann 1970, 344-347 II Nr. 172: „Il faut avertir le Lecteur en premier lieu que cette Pierre est non seulement le plus ancien Monument de l'art des Etrusques, mais aussi de l'Art en général. Car la forme des lettres & la formation des paroles different beaucoup de l'Etrusque commun, & tiennent plutôt de la langue Pélasque, qui est regardée par les Savants comme la mère, soit de la langue Etrusque, soit de la langue Grecque.

La gravure ensuite est exécutée avec un soin extrême, & elle est d'une finesse qui surpasse beaucoup l'idée qu'on a des ouvrages d'une antiquité si reculée. C'est par là qu'elle nous autorise à juger avec fondement de la Première Manière de l'art. [...]

On voit dans les cinq Héros le dessein des maitres d'un siecle où la Beauté n'étoit pas encore devenue le principal objet de l'Art, comme elle ne l'étoit pas non plus chez les Grecs du tems des premières Médailles de Syracuse, de Messine, de Crotone, d'Athènes & des autres Républiques, qui dans la suite se sont toutes distinguées par des Coins inimitables: l'air des Têtes qui est très-commun & sans caractère, nous fonde à juger ainsi.

De même les Proportions des figures n'étoient point encore établies sur les regles de la belle nature; on voit que les Têtes de nos Héros sont assurément plus grandes que la septième partie de toute la figure. Aussi ce tems étoit-il le même pendant lequel l'Architecture n'avoit point de ces proportions élégantes dans les colonnes, qui en font la beauté, témoin les Temples de Pesti & de Girgenti [...]. Enfin il n'y avoit point alors d'idée de la belle variété dans la Composition: Tydée & Polynice sont placés l'un auprès de l'autre dans la même attitude, & celui-ci vis-à-vis d'Ampharaos est assis également comme lui sans aucune variété dans la Disposition. Les Plis des Vêtements de Parthénopée & de Polynice sont parallèles & sur un même fil; caractère sans doute de la plus ancienne manière.

Cependant les Artistes de ce siecle primitif de l'Art, connoissoient fort bien le matériel de la figure de l'homme, & ils savoient du moins former les parties où l'imagination n'a point de part. Les Pieds y sont d'une forme élégante, le Talon non obstant la petitesse des figures; y est marqué sans dureté & avec grace; on y voit jusqu'aux Veines du Bras de Polynice. Ampharaos a la Poitrine relevée, telle qu'on la voit aux Statues de la plus belle manière.

Le grand fini même de la Gravure est une preuve que l'habileté dans le Mécanisme de l'art s'est perfectionnée, avant qu'on fût arrivé à la beauté de dessein: Observation qu'on peut faire aussi sur les Ouvrages des Peintres avant Raphael; leurs Tableaux sont extrêmement finis.“

<sup>261</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 176 [113].



besonderem Interesse, da die von ihm herausgearbeiteten stilistischen Eigenarten seines älteren etruskischen Stils dem heute als archaisch-griechisch erkannten Stil entsprechen. Die griechische Kunst ordnet Winckelmann ebenfalls nach dem bekannten vierstufigen Entwicklungsmodell: Er unterscheidet erstens den älteren Stil, der bis zu Phidias reiche, zweitens den großen und hohen Stil, der die Künstler Phidias, Polyklet, Skopas und Myron einschließe, drittens den schönen Stil, der von Praxiteles bis zu Lysipp andauere und viertens den Stil der Nachahmer, der nach Alexander dem Großen einsetze und zum Fall der Kunst führe.<sup>262</sup> Über den Beginn seines älteren Stils findet sich in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* jedoch kein Hinweis.<sup>263</sup> Während die zweite bis vierte Stilphase mit den qualitativ wertenden Begriffen „hoch“, „schön“ und „nachahmend“ benannt sind, verweist die Bezeichnung seines ersten Stils als der „ältere“ lediglich darauf, dass er den anderen drei Phasen als vorangehend gedacht ist. Erst in seinen *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, in denen er den ersten Stil, wie auch in den *Monumenti antichi inediti*, nun als den „ältesten“ bezeichnet, erklärt er, dass mit dem „älter“ nicht die ersten Versuche in der griechischen Kunst zu assoziieren seien, sondern jene Phase umschrieben werden solle, in der „die Kunst bereits ihre Form erlangt hatte und in ein System gebracht war.“<sup>264</sup> Um diesen Zeitpunkt genauer zu fixieren, greift Winckelmann erneut auf eine Analogie zur griechischen Literatur zurück, indem er seinen älteren Stil mit dem Schreibstil von Herodot vergleicht.<sup>265</sup> Zudem verweist er hier auf Aristoteles, der Herodots „alte Form des Ausdrucks“<sup>266</sup> so schildert, dass „die Redensarten eine von der andern getrennet sind, und keine Verbindung haben, daher auch den Perioden die gewünschte Rundung mangelt.“<sup>267</sup> Diese Charakterisierung überträgt Winckelmann auf die Werke des ersten Stils der griechischen Kunst, die wie Herodots Redestil altertümlich, ohne Rundungen und deren einzelne Teile entsprechend den Redensarten additiv aneinandergefügt seien. Darüber hinaus stellt Winckelmann einen Bezug zur Entwicklung der italienischen Kunst her: „Von dem Ursprunge, Fortgange und dem Wachstume der Griechischen Kunst [...] können sich diejenigen mehr als andere einen Begriff machen, welche die seltene Gelegenheit gehabt haben Gemählde und sonderlich Zeichnungen von den ersten Malern in Italien bis auf unsere Zeiten zu sehen. Vornemlich wenn man eine ununterbrochene Folge von Zeichnungen von mehr als drey hundert Jahren wie mit einem Blicke durchlaufen und übersehen kann [...] und wenn man aus denselben die Stufen der neueren Kunst, mit denen welche sich in der Kunst der Alten entdeckt, vergleicht, so erlangt man deutlichere Begriffe von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten. Durch diese Vergleichung wird klar, daß wie der Weg zur Tugend rauh und enge, der zur Kunst, und zwar welcher zur Wahrheit derselben führet, strenge und ohne Ausschweifung sey und seyn müsse.“<sup>268</sup> Dementsprechend setzt er den ersten Stil der griechischen Kunst in Analogie zu der Entwicklung der italienischen Kunst. Entsprechend dem System der älteren griechischen Kunst haben „die Altväter neuerer Kunst annoch in der Kindheit derselben, [...], so wie

<sup>262</sup> Vgl. Winckelmann 2002, 1(1764) 428. 478 [214. 247-248].

Zu Winckelmanns Periodisierung der griechischen Kunst vgl. auch einführend: Kunze 1990a, 8-20; Demandt 1986, 301-313; Potts 1982, 377-407.

<sup>263</sup> Zu Winckelmanns Vorstellung von der Entwicklung in der Kunst vgl. auch: Aebli 1991, passim.

<sup>264</sup> Winckelmann 2006c, 52 [32].

<sup>265</sup> Vgl. Winckelmann 2006c, 52 [32].

<sup>266</sup> Winckelmann 2006c, 52 [32].

<sup>267</sup> Winckelmann 2006c, 52 [32].

<sup>268</sup> Winckelmann 2006c, 52 [31-32].

Raphael in ihrem höchsten Glanze that, den Umriß ihrer Figuren mit einer genauen Bestimmung angegeben [...]. Durch solche strenge Zeichnung gelangten dieselben endlich zur Richtigkeit.“<sup>269</sup> Zudem seien auch an den Werken der Maler vor Raphael sowie denen der Florentinischen Schule noch die fehlenden Rundungen zu bemängeln.<sup>270</sup> In beiden Vergleichen kommt erneut Winckelmanns Ausgangshypothese zum Ausdruck, dass sich in den Anfängen der Kunst bei den einzelnen Völkern eine analoge Entwicklung vollziehe.<sup>271</sup> Da Winckelmann die archaische Plastik, wie sie sich uns heute darstellt, noch nicht kennt, schafft er sich nach diesem Grundgedanken mit Hilfe von Analogieschlüssen zur antiken Dichtung wie auch zur Neueren Kunstgeschichte für seinen älteren Stil eine Hilfskonstruktion, die diesen von den „ersten Versuchen“ in der Kunst, von der „einfältigsten Gestaltung [...] einer Art von Bildhauerey“<sup>272</sup> abgrenzt und auf der er seine folgenden Stilperioden aufbaut.

Auch Winckelmanns Angaben zur Dauer des ersten Stils sind vage gehalten: „Der ältere Stil hat bis auf den Phidias gedauert.“<sup>273</sup> Aus dem Zusatz „durch ihn [Phidias] und durch die Künstler seiner Zeit erreichte die Kunst ihre Größe, und man kann diesen Stil den Großen und Hohen nennen“<sup>274</sup> lässt sich schließen, dass Phidias den älteren Stil bereits „überwunden“ habe und somit dem zweiten Stil zugehörig sei. Wann diese Weiterentwicklung des Stils eingesetzt habe, weiß auch er aufgrund des von ihm beklagten unzureichenden Denkmälerbestandes<sup>275</sup> nicht zu sagen, weshalb er verallgemeinernd von einer Zeit des „Uebergang[s] zu dem großen Stil“<sup>276</sup> spricht. Dass Winckelmann seinen ersten Stil chronologisch nicht genau festzulegen vermag, wird zudem daran kenntlich, dass er unter diesem „den längsten Zeitlauf der Griechischen Kunst“<sup>277</sup> versteht, in dem sich dessen Eigenschaften stufenweise weiterentwickeln<sup>278</sup> und schließlich „die Vorbereitungen zum hohen Stil der Kunst [gewesen seien], und [...] diesen zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdruck [geführt haben].“<sup>279</sup> Der stufenweise Verlauf bringe es mit sich, „daß die spätern Werke von den ersteren sehr verschieden gewesen seyn werden.“<sup>280</sup> Die von ihm für die ältere Stilphase benannten Kennzeichen: „die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit“<sup>281</sup> sind somit nicht absolut zu verstehenden, sondern als mit zunehmender Kenntniss von Denkmälern des „älteren Stils“ abgemildert und weiterentwickelt.

Als die ältesten und zuverlässigsten Denkmäler<sup>282</sup> des ersten Stils betrachtet Winckelmann einige Münzen<sup>283</sup> aus Großgriechenland<sup>284</sup> und Athen<sup>285</sup>. Deren Vergleichbarkeit zeige sich

<sup>269</sup> Winckelmann 2006c, 52 [32].

<sup>270</sup> Vgl. Winckelmann 2006c, 52 [32].

<sup>271</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 10 [8].

<sup>272</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 6 [4].

<sup>273</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 428 [214].

<sup>274</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 428 [214].

<sup>275</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 436[220-221].

<sup>276</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 428 [214].

<sup>277</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 438 [221].

<sup>278</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 438 [221].

<sup>279</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 444 [222].

<sup>280</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 438 [221].

<sup>281</sup> Winckelmann 2002, I(1764) 438 [221].

<sup>282</sup> Vgl. Winckelmann 2002, I(1764) 428. 432 [214. 217].

<sup>283</sup> Vgl. hierzu auch: de Callatay 2007, 553-601.

zum einen an den Darstellungen der Köpfe der Athena aus Athen<sup>286</sup> (Abb. 14) und zum anderen an jenen der von Winckelmann als Proserpina bezeichneten aus Syrakus<sup>287</sup> (Abb. 15);<sup>288</sup> beide wiesen die gleiche stilistische Gestaltung auf.

Noch bevor er deren Charakteristika anführt, heißt es bereits ästhetisch wertend: „kein Theil derselben hat eine schöne Form, folglich auch das Ganze nicht“.<sup>289</sup> Dementsprechend spricht er den Künstlern dieser Zeit zwar die Fähigkeit zu, die „Begriffe der Schönheit“ zu erfassen, aber im gleichen Atemzug die Geschicklichkeit, diese auch umzusetzen und zeichnerisch darzustellen, ab.<sup>290</sup> Seine Charakterisierung dieser Köpfe<sup>291</sup> erinnert dann auch an seine im Kapitel über die etruskische Kunst vorgenommenen Beschreibungen von Köpfen des ersten etruskischen Stils. Zudem bemängelt er die Linearität der Umrisse, die andererseits jedoch Vergleiche mit ägyptischen Götterbildern erlaube und somit eine chronologische Einordnung dieser Münzdarstellungen an den Anfang des älteren Stils rechtfertige. Zugleich dienen ihm die hier vorliegenden Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen Stilen bei den einzelnen Völkern als Beweis für die von ihm bereits mehrfach postulierte analoge Entwicklung in den Künsten in ihren Anfängen.

Ferner führt Winckelmann eine zweite Gruppe von Münzen an, die er auch dem älteren Stil zurechnet, die er aber von den eben erwähnten absetzt.<sup>292</sup> Grundlage dieser Datierung sind für ihn die Art des Gepräges und die Inschriften.<sup>293</sup> Hinsichtlich ersterem erkennt er, dass jede Seite einer Münze mit einem eigenen Stempel geprägt wurde.<sup>294</sup> Bezüglich der Inschriften stützt er sich anhand einiger Statere aus Kaulonia<sup>295</sup> (Abb. 16) und Poseidonia (Paestum; Abb. 17)<sup>296</sup> auf den rückwärtigen Verlauf der Schrift von rechts nach links, der laut Herodots Angaben, dessen Wirken Winckelmann der 77. Olympiade (472-469 v. Chr.) zuordnet, bereits einige Zeit vor selbigem aufgegeben worden sein soll. Dem widerspreche jedoch eine Nachricht von Pausanias<sup>297</sup>, nach der das von Onatas geschaffene Weihgeschenk des Achaïschen Bundes, eine Statue des Agamemnon zu Elis (nach 479 v. Chr. geweiht), ebenfalls eine linksläufige Inschrift aufweise. Bei besagtem Onatas handele es sich um einen Zeitgenossen von Ageladas (vom ausgehenden 6. Jh. bis zur Mitte des 5. Jh. v. Chr. tätig)

---

<sup>284</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 1215. 1218. 1224. 1228.

<sup>285</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 1181.

<sup>286</sup> Vgl. Hirmer 1964, 91 Nr. 356 Taf. 117.

<sup>287</sup> Vgl. Hirmer 1964, 46 Nr. 76 Taf. 25.

<sup>288</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 432 [216-217]; Winckelmann 2006a, Nr. 1181, 1228. Heute wird die Darstellung, da der Kopf nicht bekränzt ist und eindeutige Attribute fehlen, als syrakusanische Stadtgöttin Arethusa gedeutet oder auch als Artemis.

<sup>289</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 432 [217].

<sup>290</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) [216]; Eiselein 1965, 160 [Winckelmann 1967, S. LXI].

<sup>291</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 432 [216]: „die Augen sind lang und platt gezogen; der Schnitt des Mundes gehet aufwärts; das Kinn ist spitzig, und ohne zierliche Wölbung; und es ist bedeutend genug, zu sagen, daß das Geschlecht an den Weiblichen Köpfen fast zweifelhaft ist“.

<sup>292</sup> In seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* hatte er beide Münzgruppen noch in umgekehrter Reihenfolge angeführt. In den *Monumenti antichi inediti* kommt somit sein Bemühen zum Ausdruck, die von ihm angeführten Werke seines älteren Stils in eine stilistische Reihenfolge zu bringen und so eine Chronologie von der Entwicklung der griechischen Kunst innerhalb dieser ersten Phase aufzuzeigen. Dieses Ansinnen zeigt sich auch in den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*, wie noch auszuführen sein wird.

<sup>293</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 428 [214].

<sup>294</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 430 [215-216]; Winckelmann 2006a, Nr. 1213.

<sup>295</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 1213. – Vgl. Hirmer 1964, 75 Nr. 261, Taf. 91.

<sup>296</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 1223. – Vgl. Hirmer 1964, 70 Nr. 219 Taf. VIII.

<sup>297</sup> Vgl. Paus. 5, 25, 8-10.

und Hegesias (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr. tätig),<sup>298</sup> der heute dem Strengen Stil zugeordnet wird und wie Ageladas ein Lehrer des Phidias (500-432 v. Chr.) war. Der Schriftverlauf verweise somit auf eine Entstehungszeit dieser Gattung von Münzen „nicht viel vor der Zeit des Phidias“<sup>299</sup>. Hinsichtlich der stilistischen Eigenschaften der dargestellten Figuren heißt es in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* noch allgemein, sie seien „von schönem Gepräge, aber im Stile, welcher insgemein der Hetrurische heißt.“<sup>300</sup> In seinen *Monumenti antichi inediti* präzisiert er dies, indem er von starken Umrissen der Figuren und einer empfindsamen Art in der Wiedergabe der Glieder und Muskeln spricht,<sup>301</sup> die es erlaubten, sich ein Bild „von der Beschaffenheit der Zeichnung zu der Zeit, als sie sich der Vollkommenheit näherte“<sup>302</sup> zu machen. Der Vergleich dieser zwei Münzgattungen veranlasst Winckelmann seinen ältesten Stil in den *Monumenti antichi inediti* nochmals in zwei verschiedene Phasen zu unterteilen. Die erste und damit die ältere dieser zwei Stilarten sei durch ihre „geraden Umrisse[...] ohne Mannigfaltigkeit und ohne Ausdruck der Muskeln“<sup>303</sup> gekennzeichnet und entspreche daher dem ägyptischen Stil. Die zweite Phase, die bereits den Übergang zum „hohen“ Stil bilde, weise dagegen „eine nachdrückliche und übertriebene Andeutung der Glieder und Muskeln“<sup>304</sup> auf und sei daher mit dem (zweiten) etruskischen Stil gleichzusetzen. Winckelmanns nachträgliche Unterteilung seines ältesten Stils, den er von Anfang an als einen längeren Zeitraum betrachtet hat, entspricht bereits unserer heutigen Unterscheidung dieser Phase in den „archaischen“ Stil und den „strengen“ Stil, der schließlich zur Klassik überleitete.

Um die zweite Phase des „Fortschritts“ und „Übergangs“ chronologisch genauer bestimmen zu können, versucht er sie in den *Monumenti* mit einem Namen, einem Bildhauer jener Zeit in Verbindung zu bringen: Myron<sup>305</sup> (5. Jh. v. Chr.; zwischen 480 und 430 v. Chr. tätig). Dessen Blütezeit sei, entgegen den Angaben des Plinius, der ihn als Zeitgenossen des Phidias (um 500 – um 432 v. Chr.) sieht, bereits in der 60. Olympiade (540-537 v. Chr.) gewesen. Basis dieser Äußerung sind wiederum Plinius' Angaben über die Kunstfertigkeit des Myron. Dieser habe einerseits das Haupt- und Schamhaar nicht besser gearbeitet, als es im rohen Altertum getan wurde.<sup>306</sup> Winckelmann verbindet diese Bemerkung mit den geringelten und in kleine Locken gelegten Haaren, wie er sie für Figuren seines ältesten Stils charakterisiert hat<sup>307</sup>, und schließt daraus, Myron habe dieser Zeit noch nahe gestanden. Andererseits habe Myron jedoch auch mehr „varietas“ in die Kunst gebracht, wie Plinius schreibt,<sup>308</sup> jene Mannigfaltigkeit, die zu mehr Naturtreue in der Darstellung der Figuren und ihrer Glieder geführt habe. Zudem sei er „numerosior“ als Polyklet gewesen,<sup>309</sup> was Winckelmann so deutet, dass Myron eine größere Harmonie und Genauigkeit in der Kunst erreicht habe.<sup>310</sup> Myrons Kunstschaffen datiert für Winckelmann daher in eine Epoche des

<sup>298</sup> Vgl. Paus. 8, 42, 10.

<sup>299</sup> Vgl. Eiselein 1965, 162-163 [Winckelmann 1967, S. LXII].

<sup>300</sup> Winckelmann 2002, 1(1764) 430 [215].

<sup>301</sup> Vgl. Eiselein 1965, 161 [Winckelmann 1967, S. LXII].

<sup>302</sup> Eiselein 1965, 163 [Winckelmann 1967, S. LXII].

<sup>303</sup> Eiselein 1965, 163 [Winckelmann 1967, S. LXII].

<sup>304</sup> Eiselein 1965, 163 [Winckelmann 1967, S. LXII].

<sup>305</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des griechischen Bildhauers Myron vgl. Bol 2004a, 96-103.

<sup>306</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 58.

<sup>307</sup> Vgl. Eiselein 1965, 148 [Winckelmann 1967, S. LVI].

<sup>308</sup> Vgl. Eiselein 1965, 170 [Winckelmann 1967, S. LXV-LXVI]; Plin. nat. 34, 58.

<sup>309</sup> Vgl. Plin. nat. 34, 58.

<sup>310</sup> Vgl. Eiselein 1965, 170-171 [Winckelmann 1967, S. LXV-LXVI].

Fortschritts, die am Übergang der Kunst zur Vollkommenheit stand.<sup>311</sup> Die zweite Phase des ersten Stils habe demnach von der 60. Olympiade bis zur Blütezeit des Phidias und seiner Zeitgenossen gedauert,<sup>312</sup> was aus heutiger Sicht, nach der Strenge Stil um 480 v. Chr. angesetzt wird, zu weit zurück datiert ist. Die Münzen der ersten Phase des älteren Stils müssten entsprechend vor den Zeiten des Kyros und Peisistratos geprägt worden sein.<sup>313</sup> Die Gestaltung der Kopf- und Schamhaare gilt ihm denn auch als Kennzeichen für die Phase des Übergangs vom älteren zum hohen Stil. Dieses Kriterium sieht er in den *Monumenti* zunächst in zwei von ihm als Athleten identifizierten nackten Statuen aus dem Palaste Farnese gegeben: „Wiewohl man [...] an ihren gewandten und schlanken Gliedern und an den elastischen ohne irgend eine Härte angedeuteten Muskeln eine große Wissenschaft der Zeichnung wahrnimmt, die mit seltner Meisterschaft des Meißels ausgeführt ist; so haben die Köpfe, wenn sie auch klein und verhältnismäßig sind, dennoch nicht die Gesichtszüge und Formen, welche man an so vielen andern in der Blüthe der Kunst verfertigten griechischen Statuen bemerkt, und die Haare sind gearbeitet, wie wir sagten, daß Myron sie zu machen pflegte.“<sup>314</sup> Winckelmann bezieht sich hier in der Haargestaltung zweifelsohne auf die sogenannten Buckellöckchen, deren Motiv zwar der Archaik entstammt, aber auch in der Frühklassik noch oft übernommen wurde. Dass es sich bei dieser Gruppe um die römische Kopie (2. Jh. n. Chr.) der 477/476 v. Chr. von Kritios und Nesiotes geschaffenen Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton handelt,<sup>315</sup> hat schließlich 1859 Carl Friederichs<sup>316</sup> erkannt. In seine Phase des Übergangs ordnet Winckelmann zudem die archaische Athena aus Orte in der Villa Albani<sup>317</sup> (120-150 n. Chr.; Abb. 18) ein sowie aufgrund ihrer strengen Züge die Hestia Giustiniani<sup>318</sup> (römische Kopie eines Originals um 470/460 v. Chr.), die er in der ersten Auflage seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* noch für etruskisch gehalten hat<sup>319</sup>. Bei ihrer Beschreibung zeigt sich Winckelmanns Bestreben, in die stufenweise Entwicklung seines ersten Stils anhand des Denkmälerbestandes eine chronologische Reihenfolge zu bringen: „Das Gesicht ist übrigens schön, aber strenge; die Augenbrauen und Augenlider sind schneidend scharf, die Lippen durch einen Einschnitt umzogen, und die Nase hat einen flachen Rücken mit scharfen Kanten; folglich dürfte man, nach den Gesichtszügen zu urtheilen, dieses Werk für jünger halten als die eben zuvor erwähnte Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Kardinals Alexander Albani.“<sup>320</sup> Sein Versuch, die einzelnen Werke bestimmten Bildhauern zuzuordnen, führt jedoch auch zu einigen Irrtümern<sup>321</sup>, wie beim Apollon Barberini<sup>322</sup> (römische Kopie frühe Kaiserzeit), den er

<sup>311</sup> Vgl. Eiselein 1965, 172 [Winckelmann 1967, S. LXVII].

<sup>312</sup> Vgl. Eiselein 1965, 172 [Winckelmann 1967, S. LXVII].

<sup>313</sup> Vgl. Eiselein 1965, 167-168 [Winckelmann 1967, S. LXIV-LXV].

<sup>314</sup> Eiselein 1965, 173-174 [Winckelmann 1967, S. LXVI-LXVII]; Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 660.

<sup>315</sup> Die Statuengruppe befindet sich heute in Neapel, im Museo Nazionale und hat die Inv.-Nr. 6009 und 6010. – Vgl. Bol 2004c, 13-16 Abb. 18 a-e.

<sup>316</sup> Vgl. Friederichs 1859, 65-72.

<sup>317</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 420. Die Statue befindet sich heute in der Villa Albani und hat die Inv.-Nr. 970. – Vgl. Bol 1989b, 241-243 Taf. 136-137.

<sup>318</sup> Das Grabrelief befindet sich heute in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kultur, in der Antikensammlung (Inv. Sk 1482). – Vgl. Tölle-Kastenbein 1986, 33-35 Taf. 37-45; Kaminski 2004, 60 Abb. 58.

<sup>319</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 152 [93]; Winckelmann 2006a, Nr. 585.

<sup>320</sup> Eiselein 1965, 175 [Winckelmann 1967, S. LXVII].

<sup>321</sup> Zu den Fehlzusweisungen bzw. wiederholten Änderungen in den Zurechnungen Winckelmanns vgl. auch Hofter 2008, 229-233.

<sup>322</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 304. Die Statue befindet sich heute in München, in der Glyptothek (Inv.-Nr. 211). – Vgl. Fuchs 1992, 203-207 Nr. 30 Abb. 201-206.

als Muse identifiziert und mit Ageladas in Verbindung bringt, sowie bei den Dioskuren vom Kapitol<sup>323</sup> (frühe römische Kaiserzeit), die er als die von Hegesias geschaffene Gruppe vor dem Tempel des Jupiter Tonans auf dem Kapitol identifiziert. Bei der Hestia Giustiniani wie auch den Dioskuren führt er neben der Haargestaltung eine gewisse Strenge beziehungsweise Härte in der Zeichnung als weiteres Kriterium für die Zuordnung in die Phase des Übergangs des ersten Stils ein.<sup>324</sup>

In den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* arbeitet er die stufenweise Entwicklung innerhalb der beiden Phasen des älteren Stils noch deutlicher heraus. Hierfür führt er jetzt jedoch nur den Harmodios im Palast Farnese, den er für einen unbekleideten Ringer hält, die Pallas in der Villa Albani sowie den für eine Muse gehaltenen Apollon Barberini an. Die Pallas zeige die „deutlichsten Merkmale [des] älteren Stils“<sup>325</sup> und die Gestaltung ihres Kopfes entspreche jener auf den ältesten großgriechischen und syrakusischen Münzen. Seine Barberinische „Muse“ könne dagegen nicht ganz so alt sein, vielmehr sei sie künstlerisch fortgeschrittener.<sup>326</sup> Die Figur des Harmodios bleibt, wie in den *Monumenti*, ein Werk des Übergangs: „Der Kopf des vermeinten Ringers, welcher niemals abgelöst gewesen ist, deutet eine bestimmte Person an, und siehet den allerältesten männlichen Köpfen auf Griechischen Münzen und der Hetrurischen Bildung ähnlich; es sind auch die Haare so wohl am Kopfe, als über der Schaam in kleine geringelte Löckgen Reihen-weis gelegt, als welches ein beständiges untriegliches Zeichen der Kunst vor dem Flor derselben ist. In der ganzen Figur aber offenbaret sich so viel Wissenschaft mit meisterhafter Arbeit ausgeführt, daß dieselbe den schönsten Zeiten der Kunst würdig seyn könnte.“<sup>327</sup> Sein expliziter Verweis darauf, dass der Kopf des Harmodios niemals abgelöst gewesen sei, könnte als Erkenntnis Winckelmanns gedeutet werden, dass es sich bei dem Kopf des Aristogeiton um eine spätere Ergänzung handelt, weshalb dieser hier auch nicht mehr aufgeführt ist.

In der zweiten Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* bezeichnet er die archaische Athena aus Orte in der Villa Albani aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit ägyptischen Werken als die „allerälteste Statue dieses [älteren] Stils“<sup>328</sup> und stellt sie den zuvor angeführten archaischen Münzen zur Seite.<sup>329</sup> Allein der Umstand, dass sie aufgrund ihres hohen Alters ein Werk der ersten Phase des ersten Stils und damit der Anfänge repräsentiere, begründe ihre Erwähnung.<sup>330</sup> Charakteristisch für die Ausarbeitung dieser frühen Werke sei es, „daß die Zierlichkeit derselben viel zeitiger als die Schönheit eigen geworden“<sup>331</sup> sei. Bei der Pallas zeige sich dies in „der gemeinsten und schlechtesten Form des Gesichts, [wohingegen] das Gewand mit unendlicher Feinheit geendigt ist“<sup>332</sup>. Auch hier greift er wieder auf eine Analogie zur griechischen Literatur zurück, indem er die Ausarbeitung der Pallas in Bezug zu Aristoteles Worten über die Tragödie setzt: „daß dieselbe zeitiger als die Ausdrücke und

<sup>323</sup> Die Statuengruppe befindet sich in Rom, auf dem Kapitol. – Vgl. Geppert 1996a, 41-45. 155-156; Geppert 1996b, passim.

<sup>324</sup> Vgl. Eiselein 1965, 173-176 [Winckelmann 1967, S. LXVI-LXVII].

<sup>325</sup> Winckelmann 2006c, 53 [33].

<sup>326</sup> Vgl. Winckelmann 2006c, 53 [33].

<sup>327</sup> Winckelmann 2006c, 53 [32-33].

<sup>328</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 435 [458].

<sup>329</sup> Vgl. Winckelmann 2002, 2(1776) 453. 433 [458. 456-457].

<sup>330</sup> Vgl. Winckelmann 2002, 2(1776) 435 [458].

<sup>331</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 437 [461].

<sup>332</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 437 [461].

die Redensarten richtig gemacht habe, als den Entwurf des Inhalts selbst; indem sich hier die Worte und Einkleidung der Gedanken verhalten, wie dort das mechanische der Kunst und die Geschicklichkeit den Marmor zu bearbeiten.“<sup>333</sup> Seiner zweiten Gruppe von Münzen, die dem etruskischen Stil entspreche, ordnet er zudem aufgrund des Gepräges vier goldene mit Tierfriesen versehene Schalen aus der Nekropole von Sant’ Angelo Muxaro<sup>334</sup> (7. Jh. v. Chr.) zu, die er durch Riedesel<sup>335</sup> kannte, der sie allerdings als „in egyptischem Style gearbeitet“<sup>336</sup> bezeichnet hat. Als *Terminus ante quem* für die Münzen wie für die Schalen bestimmt Winckelmann die Zerstörung der Stadt Sybaris, die er in die 72. Olympiade (492-489 v. Chr.) datiert, die tatsächlich jedoch 510 v. Chr. stattfand. Als vermeintliche Werke seiner zweiten Phase des älteren Stils, der Übergangsphase, führt er im Gegensatz zu den *Monumenti* nur noch den Apollon Barberini<sup>337</sup>, den er noch immer als Muse interpretiert, und die Dioskuren vom Kapitol<sup>338</sup> an. Zeitlich fixiert er diese, nun da er Myron als Zeitgenossen des Phidias ansieht und ihn entsprechend den Angaben des Plinius in die 87. Olympiade (432-429 v. Chr.) einordnet<sup>339</sup> und somit nicht mehr an den Beginn seiner Phase des Übergangs setzen kann, nach den Perserkriegen. Hierin zeigt sich seine zunehmende Unsicherheit, archaisch-griechische Werke von etruskischen zu unterscheiden. So führt er die Hestia Giustiniani, die tatsächlich seinem Übergangsstil, dem heutigen Strengen Stil zugehörig ist, wie bereits in der ersten Auflage, wieder bei den vornehmsten etruskischen Statuen von Marmor an.<sup>340</sup> Auch zwei Apollonstatuen vom Typus Kassel (beide römische Kopien des 2. Jh. n. Chr. nach Originalen um die Mitte des 5. Jh. v. Chr.) reiht er hier ein, obwohl er bei beiden von ihrer griechischen Herkunft überzeugt ist.<sup>341</sup>

Zu Winckelmanns Unsicherheit, ob es sich um eine archaisch-griechische oder etruskische Arbeit handelt, gesellte sich schließlich noch seine Erkenntnis, dass ein altertümlich scheinendes Werk keineswegs immer von so hohem Alter sein musste. Zu dieser Einsicht verhalf ihm ein Relief, das er in der Villa Albani<sup>342</sup> sah (Abb. 19), das Apollon, der von Artemis und Leto begleitet wird, und Nike bei einer Libation zeigt. Diese Kulthandlung wird vor der Umfassungsmauer eines heiligen Bezirks, über die ein korinthischer Tempel ragt, vollzogen. Aufgrund dessen, dass Apollon hier mit Kithara, langem Haar sowie langem Chiton und Mantel, der sogenannten Kitharoedentracht, dargestellt ist, deutet Winckelmann diese Szene als eine Prozession von vier weiblichen Gottheiten. Dieses Missverständnis wurde später von Hirt und Zoëga aufgeklärt.<sup>343</sup> Nach der heute allgemein anerkannten Deutung von Oxé stammt dieses Relief, das im Hintergrund vermutlich den am

<sup>333</sup> Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 437 [461].

<sup>334</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 1295. Eine der Schalen befindet sich heute in London, im British Museum (Inv. Marshall 1574), die anderen sind nicht mehr nachweisbar. – Vgl. Jenkins – Sloan 1996, 237 Nr. 140.

<sup>335</sup> Vgl. Schultz 1965, 38-39.

<sup>336</sup> Schultz 1965, 38.

<sup>337</sup> Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 621. 623 [638-640].

<sup>338</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 623 [640-641].

<sup>339</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 645. 647 [664-667]; Dies tat er bereits im zweiten, im historischen Teil der *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*. – Vgl. Winckelmann 2006c, 99-100 [93-94].

<sup>340</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 153 [158].

<sup>341</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 153 [157-158].

<sup>342</sup> Vgl. Cain 1989a, 380-388, Taf. 218-221. Das Kitharoedenrelief ist in mehreren Varianten beziehungsweise Repliken bekannt. – Vgl. Berlin Pergamonmuseum Inv.-Nr. SK 921; Paris, Louvre Inv.-Nr. Ma 519, Ma 683, Ma 964 und Ma 966; Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 1014. Das Relief befindet sich heute in Rom, in der Villa Albani (Inv.-Nr. 1014). – Vgl. Cain 1989, 380-388 Taf. 218-221.

<sup>343</sup> Vgl. Hirt 1805, 31; Zoëga 1808, II 239-244, Taf. 99.

9. Oktober des Jahres 28 v. Chr. eingeweihten Apollon-Tempel auf dem Palatin zeigt, aus augusteischer Zeit und soll an Augustus' (63 v. Chr.-14 n. Chr.) Siege bei Mylae über Sextus Pompeius (36 v. Chr.) und bei Actium über Marcus Antonius und Kleopatra (31 v. Chr.) erinnern.<sup>344</sup> Allein nach der steifen Haltung der Figuren sowie den linearen Faltenmotiven und zickzackartigen Gewandzipfeln zu urteilen, würde es sich hier laut Winckelmann um ein Werk des etruskischen Stils handeln. Dieser Deutung widerspricht jedoch die Bauart des Tempels im Hintergrund, dessen Säulen die korinthische Ordnung aufweisen. Da diese laut Vitruv<sup>345</sup> jedoch erst im letzten Viertel des 5. Jh. v. Chr. von Kallimachos erfunden wurde, kann das gesamte Relief nicht von so hohem Alter sein, wie es auf den ersten Blick scheint. Aus diesem Widerspruch schließt Winckelmann, dass dieses Werk von einem griechischen Künstler geschaffen worden sei, der selbst jedoch nicht in der Zeit des älteren Stils gelebt und gearbeitet habe, sondern diesen bewusst nachahmen wollte. In dieser Art der Nachahmung zeige sich die Absicht, insbesondere den Statuen der Götter „das Ansehen eines achtbaren Altertums zu geben“<sup>346</sup> und das Bestreben „zu Erweckung größerer Ehrfurcht. Denn wie die Härte in der Bildung und in dem Klange der Worte, nach dem Urtheile eines alten Scribenten [Demetrius Phalerius<sup>347</sup>], der Rede eine Größe giebt, so macht die Härte und Strenge des ältern Stil[s] eine ähnliche Wirkung in der Kunst.“<sup>348</sup> Zudem erkennt Winckelmann, dass die Nachahmung des älteren Stils nicht allein auf die Haltung und die Gewänder beschränkt ist, sondern sich auch auf die Gestaltung der Haare und des Bartes erstreckt.<sup>349</sup> Anhand dieses Reliefs konnte er auch die von Gori<sup>350</sup> aufgestellte Behauptung, dass alle Figuren, deren Bekleidung einen parallelen Faltenfall und zickzackartig gestaltete Gewandsäume aufweisen, zwangsläufig etruskisch seien, widerlegen.<sup>351</sup> Sich dieser Problematik einmal bewußt geworden, erkennt er Archaismen auch in weiteren Werken, wie zum Beispiel an der Bekleidung der auf einer Basis<sup>352</sup> dargestellten Olympischen Götter sowie auf einem Tetradrachmon<sup>353</sup>, auf dessen Vorderseite der Kopf Alexanders des Großen mit Elephantenskalp wiedergegeben ist und Athena mit Speer und Schild auf der Rückseite. Da die Münze aufgrund der Abbildung Alexanders nicht vor dem späten 4. Jh. v. Chr. geprägt worden sein kann, muss es sich bei der Gewandung der Athena, die den soeben beschriebenen Faltenwurf aufweist, um einen Rückgriff auf den älteren Stil handeln.<sup>354</sup> Auch bei der Figur eines Zeus (frühes 2. Jh. n.

<sup>344</sup> Vgl. Oxé 1933, 92-95.

<sup>345</sup> Vgl. Vitruv. 4, 1, 10.

<sup>346</sup> Eiselein 1965, 96 [Winckelmann 1967, S. XXXIII].

<sup>347</sup> Vgl. Demetr. Eloc. 26, 1, 19.

<sup>348</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 468 [240].

<sup>349</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 466. 468. 470 [237-242]; Eiselein 1965, 95 f. [Winckelmann 1967, S. XXXIII]; Winckelmann 2006c, 53 [33-34]; Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 439. 441. 443. 445 [463-469]. Zur Thematik des Archaismus in der griechischen Kunst vgl. auch einführend: Brahms 1994, passim.

<sup>350</sup> Vgl. Kap. 6.1.3.

<sup>351</sup> Vgl. Eiselein 1965, 95 [Winckelmann 1967, S. XXXIII].

<sup>352</sup> Vgl. Eiselein 1965, 95-96 [Winckelmann 1967, S. XXXIII]; Winckelmann 2006a, Nr. 887. Das Objekt befindet sich heute in Rom, in der Villa Albani (Inv.-Nr. 685). – Vgl. Cain 1994, 407-413 Taf. 242-243.

<sup>353</sup> Vgl. Hirmer 1964, 163-164 Nr. 797-798 Taf. 217.

<sup>354</sup> Vgl. Eiselein 1965, 95-96 [Winckelmann 1967, S. XXXIII]; Winckelmann 2006c, 53 [34]; Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 400 [205]; Winckelmann 2006a, Nr. 1200. Neben dem parallelen Faltenfall und den Schwalbenschwanzzipfeln verweist auch der zurückgesetzte Fuß des Spielbeins, der nur mit den Zehenspitzen aufgesetzt ist, auf den archaischen Stil.



Chr.)<sup>355</sup> zeigen dessen langer, spitz zulaufender Bart und die nach vorn über die Brust fallenden Haarsträhnen die Nachahmung des älteren Stils an, wohingegen die danebenstehende Inschrift römisch ist. Allerdings bleibt er auch hier wieder bei einigen Zuschreibungen unsicher, wie beispielsweise die Darstellung der zwölf Götter und des Herakles auf einer Brunneneinfassung (archaisch, aus der Zeit Kaiser Hadrians 117-138 n. Chr.) zeigt.<sup>356</sup> In der ersten Auflage seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* ordnet er dieses Werk der Kunst der Etrusker zu.<sup>357</sup> Obwohl er es auch in der zweiten Auflage noch unter den etruskischen Altertümern anführt und es dem zweiten etruskischen Stil zuordnet,<sup>358</sup> äußert er jedoch seine Zweifel daran, dass es sich hierbei um ein etruskisches Werk handelt und hält eine Nachahmung eines älteren Werkes für möglich.<sup>359</sup> Aus dieser Unsicherheit resultiert zudem ein Bedeutungswechsel des Terminus „etruskisch“. Waren in der ersten Auflage damit noch etruskische Werke gemeint, so lässt der Begriff etruskisch nun offen, ob eine archaisch-griechische oder etruskische Arbeit vorliegt.<sup>360</sup> Ebenso verhält es sich bei einem Relief, das Pan und drei Nymphen zeigt (archaisch; erste Hälfte 1. Jh. v. Chr.).<sup>361</sup> Der Reliefstil, die bereits erwähnten Schwalbenschwanzzipfel der Gewänder, die drei zu beiden Seiten des Kopfes nach vorn auf die Brust fallenden, perlschnurartig aufgereiten Lockenreihen sowie der Zehenspitzenangang des zurückgesetzten Spielbeins, die uns in Kombination mit jüngeren Stilmerkmalen heute den Archaismus erkennen lassen, veranlaßten Winckelmann, das Werk unter dem älteren griechischen Stil anzuführen.<sup>362</sup> Bereits 1756 hatte er in einem Brief an Stosch darauf hingewiesen, dass es sich bei der Signatur eines Kallimachos nicht um den berühmten klassischen Bildhauer handeln könne und wohl ein anderer, älterer Künstler gleichen Namens gemeint sei.<sup>363</sup> Dass auch hier eine Nachahmung des älteren griechischen Stils vorliegt, mutmaßt er schließlich in seinem Werk *De ratione delineandi Graecorum artificum primi artium seculi ...*<sup>364</sup> Bei anderen Werken dagegen, wie beispielsweise der bereits mehrfach angeführten Pallas (Athena) aus der Villa Albani, einer Artemis<sup>365</sup> (Diana) aus Herkulaneum (archaisch, frühe Kaiserzeit) und einer Rundbasis (archaisch; frühe Kaiserzeit)<sup>366</sup>, die Merkur, Apollon und Diana zeigt, erkennt er ihren archaischen Stil und hält erstere, wie bereits angeführt, für ein Werk seines älteren Stils, wohingegen er die beiden letzteren gar unter den etruskischen Altertümern anführt. Die Tatsache aber, dass er derartige Nachahmungen des älteren Stils nicht nur beim Kitharoeden-Relief findet, sondern auch bei weiteren Arbeiten, lässt ihm bewusst werden,

<sup>355</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 886. Das Werk befindet sich heute in Berlin, in der Antikensammlung (Inv.-Nr. SK 1527). – Vgl. Kekulé 1922, 60-63.

<sup>356</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 881. Das Objekt befindet sich heute in Rom, im Museo Capitolino (Inv.-Nr. 1019). – Vgl. Golda 1997, 92-93 Nr. 34 Taf. 15-17.

<sup>357</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 148. 156. 158 [90. 97-98].

<sup>358</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 163 [169].

<sup>359</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 157. 159 [163-164].

<sup>360</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 155. 157 [161-162].

<sup>361</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 866. Das Relief befindet sich heute in Rom, im Museo Capitolino (Inv.-Nr. 614). – Vgl. Steuben 1966, 181-182.

<sup>362</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 434. 436 [219-220]; Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 435. 437 [458-460].

<sup>363</sup> Vgl. Diepolder – Rehm 1952, 253 Nr. 164 (Brief von Winckelmann an Philipp von Stosch 1756 aus Rom).

<sup>364</sup> Vgl. Goethert 1974, 10.

<sup>365</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 405. Die Statue befindet sich heute in Neapel, im Museo Nazionale (Inv.-Nr. 6008). – Vgl. Zagdoun 1989, 243 Nr. 287 Taf. 64 Abb. 232.

<sup>366</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 880. Die Rundbasis befindet sich heute in Rom, im Museo Capitolino (Inv.-Nr. 1995). – Vgl. Dräger 1994, 227 Nr. 58 Taf. 40-42, 1.

dass es sich hierbei um eine eigene Stilrichtung handelt. Somit gebührt Winckelmann das Verdienst der Entdeckung des Archaismus in der antiken Kunst.

Aufgrund des geringen Bestandes an echten archaischen Denkmälern zur Zeit Winckelmanns war es ihm noch nicht möglich, archaisch-griechische und etruskische Werke klar voneinander zu unterscheiden. Seine Unentschlossenheit in dieser Frage spiegeln seine wechselnden Zuordnungen wider. Trotz aller Unklarheiten und Verunsicherungen gelang es ihm jedoch, anhand seiner stilistischen Vergleiche der archaischen Münzen wie auch der allerdings archaistischen Pallas in der Villa Albani einige archaische Charakteristika aufzuzeigen: so verweist er neben der Gestaltung der Augen auch bereits auf das noch wenig natürlich gestaltete „archaische Lächeln“ und die typischen Buckellöckchen. Von Bedeutung ist zudem, dass er seinen älteren Stil in zwei Phasen unterteilt und versucht, diese auch chronologisch zu fixieren, auch wenn letzteres ihm nicht ganz gelingen will. Den Wechsel von der älteren Phase, die noch sehr an den ägyptischen Stil erinnere, zur Übergangsphase (zum hohen Stil) verknüpft er zunächst mit der Person des Bildhauers Myron. Schließlich jedoch, nachdem Winckelmann erkannt hat, dass er dessen Blütezeit zu hoch angesetzt hat, verbindet er die Übergangsphase mit den Perserkriegen, was auch unserer heutigen Epocheneinteilung entspricht. Neben diesen Fortschritten führt seine Unsicherheit in den Zuordnungen leider auch immer wieder zu Rückschritten: die in den *Monumenti* bereits richtig datierte Gruppe der Tyrannenmörder wie auch die Hestia Giustiniani streicht er schließlich in den *Anmerkungen* und in der zweiten Auflage seiner *Kunstgeschichte* wieder hier heraus und hält stattdessen nur noch an den falsch zugeordneten Dioskuren vom Kapitol und dem Apollon Barberini fest. Die Hestia Giustiniani findet sich nun, wie ursprünglich in der ersten Auflage, wieder bei der etruskischen Kunst. Dies allerdings auch nur bei der Aufzählung der „marmornen“ Werke, in seiner Darstellung der etruskischen Stilentwicklung ist sie wiederum nicht mehr enthalten – ein weiteres Zeichen für Winckelmanns Unentschlossenheit in der Unterscheidung archaisch-griechischer von etruskischen Werken. Daneben gelingt es ihm aber auch, einige Münzen, das Mantheos-Relief und den Grabstein des Dichters Alkman aufgrund des Stils als jüngere beziehungsweise sogar neuzeitliche Arbeiten zu identifizieren.<sup>367</sup>

Zudem ist er sich bereits des Problems von Nachahmungen des älteren Stils in späteren Zeiten bewußt und erfasst auch die damit verbundene Absicht der „Erweckung größerer Ehrfurcht“<sup>368</sup>. Wenn er dieses Phänomen auch noch nicht bei allen betreffenden Werken erkennt, wie gerade das Beispiel für die erste Phase seines älteren Stils, die Pallas aus Orte in der Villa Albani zeigt, so hat er doch ein Bewußtsein für den Archaismus geschaffen. Letztendlich konnte in diese Problematik aber erst mit Hilfe der vergrößerten Materialbasis im Zuge der Entdeckungen und Ausgrabungen gegen Ende des nachfolgenden Jahrhunderts Licht gebracht werden.

Winckelmann gebührt somit nicht nur das Verdienst als erster die vorklassische Kunst als eigenständige Stilperiode erkannt und abgegrenzt zu haben, er war sich auch bewusst, dass innerhalb dieser eine Entwicklung stattgefunden hatte und versuchte sich an einer Chronologie der archaischen Plastik. Auch die angeführten Fehlzusweisungen können die Wichtigkeit von Winckelmanns Arbeit nicht schmälern. Im Gegenteil, da sie aus dem

---

<sup>367</sup> Vgl. Winckelmann 2002, 2(1776) 613. 615. 623 [631-632. 641]. Das Mantheos-Relief war bereits zuvor von Maffei als neuzeitlich erkannt worden. – Vgl. Maffei 1749, 410-411.

<sup>368</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 439 [464].

Umstand resultierten, dass ihm zu seiner Zeit fast keine nachweislich originär archaischen Werke bekannt waren, da die archaisch-griechischen Kunstwerke erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts im griechischen Mutterland wiederentdeckt werden sollten, ist seine Leistung nicht hoch genug einzuschätzen! Unter diesen Bedingungen auch noch zu der Erkenntnis zu gelangen, dass griechisch-archaische Werke nicht nur von archaisch-etruskischen, sondern auch von griechisch-archaischen Denkmälern zu scheiden sind, verdient höchsten Respekt.

### 6.1.6.2 Winckelmann und die bemalten Gefäße

Ein ebenso ambivalentes Bild zeigt sich in Winckelmanns Zuschreibung der in Großgriechenland und Sizilien gefundenen antiken bemalten Vasen.<sup>369</sup> 1756 spricht er in seiner unvollendeten und im Pariser Nachlaß erhaltenen Schrift *Von der Restauration der Antiquen* in Bezug auf eine Vase aus der Sammlung von Mastrilli in Neapel selbstredend von einer „uralten Griechischen Vase“<sup>370</sup>. Kurz zuvor, 1754, hatte Alessio Simmaco Mazzocchi (1684-1771) anhand der griechischen Kalos-Inschriften einiger Vasen aus eben dieser Sammlung deren griechische Provinienz erkannt. Auch den damit verbundenen Impetus erschloß er folgerichtig: „Sciendum est, Graecorum fere omnes παιδεραστία laborasse.“ („Man muss wissen, dass sich fast alle Griechen mit Knabenliebe beschäftigt haben“).<sup>371</sup> Ebenso überzeugt äußert sich Winckelmann 1758 in einem Brief an Bianconi, in dem er Caylus' *Recueil* rezensiert, dass es sich bei diesen bemalten Vasen um griechische, nicht etruskische Produkte handelt. Sein Postulat gründet er auf die griechischen Kalos-Inschriften<sup>372</sup> und die Tatsache, dass alle derartigen Vasen, die er in Rom und Neapel zu Gesicht bekommen hat, ausnahmslos im Königreich Neapel und dort vor allem in Nola gefunden worden sind.<sup>373</sup> Aufgrund der beiden letztgenannten Argumente führt er die bemalten Vasen in der ersten Auflage seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums*, wie auch in den folgenden Werken, im Kapitel „Von der Kunst unter den Etrurern und unter ihren Nachbarn“ unter den Campanern an.

Damit folgt er der Neapolitanischen Schule, die im Gegensatz zur Toskanischen, die unter anderem von Dempster, Buonarroti und Gori vertreten wurde, davon überzeugt war, dass die in Unteritalien und Sizilien gefundenen bemalten Gefäße vor Ort und von Einheimischen und damit von Griechen, die zu jener Zeit dort siedelten, hergestellt worden

<sup>369</sup> Zu dieser Thematik vgl. auch einführend: Rügler 2009b, 19-34, v.a. 27-34; Hoffer 2008, 223-228; Flashar 2000, passim.

<sup>370</sup> Winckelmann 1996, 31. Bei der von Winckelmann hier angeführten Vase handelt es sich um einen rotfigurigen Glockenkrater aus der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. – Vgl. Mazochius 1754, 138 Abb. 4; Winckelmann 2006a, Nr. 1267.

<sup>371</sup> Mazochius 1754, 139; vgl. auch 137-139.

<sup>372</sup> Vgl. Diepolder – Rehm 1952, 395-396 Nr. 224 (Brief von Winckelmann an Bianconi vom 22. Juli 1758 aus Rom). Die von ihm hier angeführte Kalos-Inschrift lautete jedoch nicht „καλὸς Ὅποσδας“ (der schöne Hoposdas), sondern „ὁ παῖς καλός“ (der schöne Junge).

<sup>373</sup> Vgl. Diepolder – Rehm 1952, 396 Nr. 224 (Brief von Winckelmann an Bianconi vom 22. Juli 1758 aus Rom): „Ho veduto piu di 500 tali Vasi a Roma e Napoli, e tutti sono raccolti nel Regno; la maggior parte è trovata a Nola.“

seien.<sup>374</sup> Diese Theorie findet sich bereits 1634 bei Giulio Cesare Capaccio (1552-1634), der von „Vasi Cumani“<sup>375</sup> spricht. Da Cumae von griechischen Kolonisten aus der euböischen Chalkis gegründet wurde,<sup>376</sup> impliziert dies die griechische beziehungsweise kampanische Provenienz jener Vasen. Auch Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) berichtet schon 1664 von antiken Vasen, die in einer Farbe gemalt seien und vergleicht sie mit Malereien, die von den alten Griechen als monochrom bezeichnet wurden. Zugleich ist er davon überzeugt, dass diese Vasen nicht mit den Toskanern und damit auch nicht mit den Etruskern in Zusammenhang ständen.<sup>377</sup> 1734 berichtet Francesco Ficoroni (1664-1747) Gori in einem Brief, dass sich in der Vasensammlung von Giuseppe Valletta (1636-1714) eine Vase mit einer griechischen Inschrift befindet, die in Cumae gefunden wurde und in Neapel als griechische Vase bezeichnet werde, wohingegen sie für sie (Ficoroni und Gori) etruskisch sei.<sup>378</sup> 1745 finden sich bei Sebastiano Paoli (1684-1751) bereits jene, später von Winckelmann angeführte Argumente hinsichtlich der griechischen Inschriften sowie der Fundorte: „in vasis, pateris, vasculis: in his praecipue, que Etrusca vocant; quaeque potiori fortasse ratione Campana dicerentur: Nolae enim potissimum effodiuntur: quorum ibi uberrimam, & profecto Regiam supellectilem vidi apud Clariss. & Patricium Virum Felicem Mariam Mastrillum, ab eo nullo non labore, sumptibusque comparatam. In eis, in quibus non raro literae Graecae, rarius Etruscae apparent.“<sup>379</sup> Auch Salvatore Maria di Blasi (1719-1814) vertritt in seiner *Dissertazione sopra un Vase Greco-Siculo* die Ansicht, dass jene Vasen vor Ort gefertigt und nicht aus der Toskana dorthin transportiert seien.<sup>380</sup> Winckelmanns Argumentation war somit nicht neu, dennoch blieb er hinsichtlich einer klaren griechischen Zuschreibung dieser Gefäße zunächst vorsichtig. In der ersten Auflage ist daher noch von „sogenannte[n] Hetrurische[n]“<sup>381</sup> Gefäßen die Rede. Für eine „hetrurische“ Zuordnung spreche der Umstand, dass Kampanien in seiner Frühzeit von den „Hetrurern“ beherrscht worden sei, was sich auch am altertümlichen Stil einiger der Gefäße, der dem „hetrurischen“ ähnele, zeige.<sup>382</sup> Dennoch dürften deshalb nicht alle als „hetrurisch“ bezeichnet werden, „denn die besten derselben müssen aus spätern und aus guten Zeiten der Kunst seyn“<sup>383</sup> und damit aus jener Zeit als die „Hetrurer“ aus Unteritalien verdrängt und dort griechische Kolonien gegründet worden waren. Insbesondere die griechischen Inschriften einiger dieser Gefäße zeigten, wie wenig Grund es gäbe, diese als „hetrurisch“ zu

<sup>374</sup> Zur Toskanischen und Neapolitanischen Schule der frühen Vasenstudien vgl. : Masci – Weir 2007, 215-224.

<sup>375</sup> Capaccio 1634, 14.

<sup>376</sup> Vgl. Liv. 8, 22, 5.

<sup>377</sup> Vgl. Bellori 1664, 65: „Trovansi inoltre vasi antichi, dipinti di un sol colore, quali pitture dagli antichi Greci chiamauansi Monocromata, [...], né credo questi fossero gli Aretini, & Toscani“.

<sup>378</sup> Vgl. Ficoroni 1734, 109: „Godo, che per la sua degna spera, li disegnino, li numerosi vasi della Galleria Gualtieriana, acquistata e donata da Nostro Signore alla Vaticana, e sappia che tutta detta raccolta, a riserva de circa a quindici, è passata per le mie mani, a 24 anni in circa, che fui in Napoli comprai 40 vasi de più grandi della Casa Valletta per l'Eminentissimo Gualtieri, in uno de quali si leggeva in greco il nome di Massimo, e questi furono ritrovati a Cuma, forte di detto tempo Colonia de Toscani, anzi in Napoli, come potrà risapere, li chiamano vasi greci, e noi vasi etruschi.“

<sup>379</sup> Paoli 1745, 249.

<sup>380</sup> Vgl. Blasi 1755, 221-222: „in molti vasi figurati, oltre i personaggi, e gli animali dipinti vi si leggono varie parole greche, testimonio assai patente, ed incontrastabile esser dessi nella nostra Sicilia fabbricati, e non già nel nostro Regno trasportati della Toscana“.

<sup>381</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 184 [118].

<sup>382</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 182. 184 [118].

<sup>383</sup> Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 184 [118].

bezeichnen.<sup>384</sup> Auch bei seinen Überlegungen zu ihrem Gebrauch stößt er auf eine Funktion, die eine griechische Zuschreibung nahelegt: als Siegespreis bei den Panathenäischen Spielen.<sup>385</sup> Aufgrund der Fundorte in Campanien und Großgriechenland sowie den griechischen Buchstaben auf einigen der Vasen plädiert er in den *Monumenti* wieder für eine Bezeichnung als „campanische“ Gefäße.<sup>386</sup> In den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* führt er zwei weitere, diesmal ikonographische Argumente für eine griechische Provenienz an. Zum einen beobachtete er, dass die Genien auf etruskischen Begräbnisurnen und Grabmalereien stets mit einem Schurz bekleidet seien, was sich aber „weder an Geniis auf Griechischen Werken, noch auf den sogenannten Hetrurischen Gefäßen [findet], und kann als ein Beweis angesehen werden, daß diese Gefäße nicht von Hetrurischen Künstlern bemahlet worden“<sup>387</sup>, zum anderen verweist er auf „die hohe Schönheit der Köpfe einiger Figuren“<sup>388</sup>, insbesondere klassischer Vasenmalerei<sup>389</sup>, als Beleg für die griechische Zuschreibung. Von nun an spricht er von „irrig so genannten Hetrurischen Gefäße[n]“<sup>390</sup>. In der zweiten Auflage kommt er auf den bereits angesprochen Streit zwischen der Toskanischen und Neapolitanischen Schule zu sprechen und sieht Buonarroti und Gori in der Verantwortung für die Fehldeutung als etruskische Gefäße, da diese „als Toscaner zur Ehre ihrer Nation diese Werke den Hetruriern zuzueignen [suchten]“<sup>391</sup>. Zwiespältig bleibt für ihn jedoch, dass neue Funde aus Kampanien, vor allem aus Nola, einer griechischen Kolonie, die im griechischen Stil bemalt und mit griechischer Schrift versehen sind, zwar deutlich für eine griechische Zuschreibung sprächen, gebe es da nicht auch noch jene Gefäße, die ebenso scheinbar eindeutig den „hetrurischen“ Stil aufwiesen. Angesichts dieses für ihn nicht zu lösenden Widerspruchs resigniert er: „so bleibt unser Urtheil unentscheidend hängen zwischen den Campaniern und den Griechen; und daher erfordert dieses eine deutlichere Erklärung.“<sup>392</sup> Diese glaubt er darin zu finden, dass die kampanische Schrift wie auch der zeichnerische Stil auf einigen der Vasen Überbleibsel der ursprünglich etruskischen Besiedlung der Vasenfundorte seien und führt als Beispiel für Werke von „schlechtem Werthe“<sup>393</sup> das von Horaz<sup>394</sup> angeführte „Campana supellex“, das kampanische Geschirr, an. Gegen die Hetrurer (beziehungsweise die Toskaner) sprächen jedoch die „schönsten Gefäße dieser Art“<sup>395</sup> aus Sizilien und dem Königreich Neapel selbst sowie die griechische Schrift auf einigen von ihnen. Deren „Zeichnung [deute] auf spätere Zeiten und auf diejenigen [...], wo die Kunst entweder ihre Vollkommenheit erreicht hatte oder sich derselben zu nähern anfieng.“<sup>396</sup> Aus der Schrift

<sup>384</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 188 [119].

<sup>385</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 194 [120]. Ferner erkennt er ihre Verwendung als Kinderspielzeug, als Zierrat, als Libitationsgefäß oder im Grabbereich als Urne, als Grabmonument sowie als Grabbeigabe.

<sup>386</sup> Vgl. Eiselein 1965, 97 [Winckelmann 1967, S. 100].

<sup>387</sup> Winckelmann 2006c, 44 [21-22].

<sup>388</sup> Winckelmann 2006c, 48 [27].

<sup>389</sup> Als Beispiel führt er einen Glockenkrater aus der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. an. – Vgl. Winckelmann 2006c, 48 [27]; Winckelmann 2006a, Nr. 1266.

<sup>390</sup> Winckelmann 2006c, 48 [27].

<sup>391</sup> Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 185 [193].

<sup>392</sup> Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 189 [196].

<sup>393</sup> Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 189 [196].

<sup>394</sup> Hor. sat. 1, 6, 117.

<sup>395</sup> Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 189 [196].

<sup>396</sup> Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 187 [194-195].

und insbesondere dem Stil folge somit deren Zuschreibung an griechische Künstler.<sup>397</sup> Der Umstand, dass die damaligen Vasensammlungen in griechisch bewohnten Ländern zusammengetragen worden sind, sei der eigentliche Beweis zur Widerlegung der „hetrurischen“ Herkunft der Künstler, die jene Gefäße geschaffen haben.<sup>398</sup> Demzufolge schreibt Winckelmann die älteren Gefäße seinem hetrurischen Stil zu und die jüngeren dem griechischen. Warum er sich hier nicht auf seine eigenen Worte besann, dass der ältere griechische Stil dem der etruskischen Künstler ähnlich gewesen sei und eine Zuschreibung dieser frühen Werke an das eine oder andere Volk nur mit größter Achtsamkeit zu erfolgen habe, bleibt unbeantwortet. Entsprechend führt er eine schwarzfigurige Amphora<sup>399</sup> (drittes Viertel 6. Jh. v. Chr.) aus der Sammlung Hamiltons, die den „allerältesten Stil“<sup>400</sup> zeige, nicht einmal im Kapitel über die Vasen, sondern im Zusammenhang seiner Erörterung des älteren hetrurischen Stils an. Diese Vase sei ein Beispiel dafür, dass die ältesten etruskischen Künstler zwar „zu der Wissenschaft der Zierlichkeit der Formen in ihren Gefäßen gelangt“<sup>401</sup> seien und alles „was blos idealisch und scientifisch ist“<sup>402</sup> erkannt hätten, aber in der Nachahmung seien sie unvollkommen geblieben. Das zweite und damit auch schon letzte von ihm angeführte schwarzfigurige Beispiel stammt ebenfalls aus der Sammlung Hamilton und stellt einen korinthischen Kolonettenkrater<sup>403</sup> (um 570/ 560 v. Chr.; Abb. 20 a-b) dar, der eine Eberjagt zeigt. Auf diesem befinde sich die allerälteste griechische Schrift, weshalb dieses eins der ältesten ihm bekannten Werke griechischer Kunst sei und somit beweise, dass die Darstellung von bis dahin nicht von griechischen Werken bekannten Tieren oder ikonographische Unterschiede nicht zwangsläufig für eine „hetrurische“ Zuschreibung spräche.<sup>404</sup> Eine von ihm in Aussicht gestellte nähere Beschreibung dieses Gefäßes erfolgte leider nicht.

Winckelmanns Begeisterung für die „meisterhafte und zierliche Zeichnung“<sup>405</sup> der Vasenbilder zeigt sich in einem Vergleich mit der Kunst des Raffael: „Die Zeichnung auf den mehresten Gefäßen ist so beschaffen, daß die Figuren in einer Zeichnung des Raphaels einen würdigen Platz haben könnten“<sup>406</sup>. Seine damit im Zusammenhang stehenden Ausführungen bezüglich der Maltechnik muten jedoch schlicht enttäuschend an: „Denn diese Gefäße sind nicht anders, als unsere Töpferarbeit, gemalet, oder wie das gemeine Porcellan, wenn, nachdem es geröstet ist, wie man spricht, die blaue Farbe aufgetragen wird. Dieses Gemalte will fertig, und geschwinde gemacht seyn: denn aller gebrannter Thon ziehet, wie ein dürres lechzendes Erdreich den Thau, unverzüglich die Feuchtigkeit aus den Farben und aus dem Pinsel, daß also, wenn die Umrisse nicht schnell mit einem einzigen Striche gezogen werden, im Pinsel nichts als die Erde, zurück bleibt. Folglich da man insgemein keine Absätze, oder angehängte und von neuem angesetzte Linien findet, so muß eine jede Linie des Umrisses einer Figur unabgesetzt seyn, welches in der Eigenschaft dieser

<sup>397</sup> Vgl. Winckelmann 2002, 2(1776) 191 [198].

<sup>398</sup> Vgl. Winckelmann 2002, 2(1776) 195 [203].

<sup>399</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 1262. Die Amphora befindet sich heute in London, im British Museum (Inv.-Nr. B 17) – Vgl. d'Hancarville 1766-1767, I Taf. 91-94; Jenkins – Sloans 1996, 156 Abb. 32.

<sup>400</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 171 [177].

<sup>401</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 169 [177].

<sup>402</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 169 [177].

<sup>403</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 1263. Der Kolonettenkrater befindet sich heute in London, im British Museum (Inv.-Nr. B 37) – Vgl. d'Hancarville 1766-1767, I 152-166 Taf. 22-25; Amyx 1988, I 268 Nr. 8.

<sup>404</sup> Vgl. Winckelmann 2002, 2(1776) 185. 187. 191[193-194. 200].

<sup>405</sup> Winckelmann 2002, 1 2(1776) 203 [211].

<sup>406</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 201 [211].

Figuren beynahe wunderbar scheinen muß. Man muß auch bedenken, daß in dieser Arbeit keine Aenderung oder Verbesserung statt findet, sondern wie die Umrisse gezogen sind, müssen sie bleiben. Diese Gefäße sind, wie die kleinsten geringsten Insekten die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst und Art der Alten, und so wie in Raphaels ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriß eines Kopfes, ja ganze Figuren, mit einem einzigen unabgesetzten Federstriche gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger, als in dessen ausgeführten Zeichnungen, zeigen; eben so erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler, als in andern Werken.“<sup>407</sup> Dass Winckelmann demzufolge davon ausging, dass die Farbe erst nach dem Brand aufgetragen wurde und die Konturen in einem einzigen Zuge, ohne Korrekturen gezeichnet worden seien, zeigt, dass er die Maltechnik falsch erfasst hatte. In diesem Punkt war ihm Buonarroti in seinen Ausführungen zur schwarz- und rotfigurigen Malerei einen Schritt voraus.<sup>408</sup>

### 6.1.7 William Hamilton (1730-1803) / Pierre François Hugues (1719-1805)

Während seines Aufenthaltes als britischer Gesandter am Hof des Königreichs Neapel von 1764 bis 1799 hatte Sir William Hamilton zahlreiche antike Vasen erworben, aus denen zwei ansehnliche Vasensammlungen hervorgingen, die er beide publizieren ließ. Mit der Herausgabe der ersten Vasensammlung beauftragte er Pierre François Hugues, besser bekannt als Baron d’Hancarville. Ende 1767/ Anfang 1768 erschien der erste Band mit dem Titel *Antiquités étrusques, grecques et romaines* [...]. Zu dieser Zeit hatte Winckelmann gerade seine *Monumenti antichi inediti* und seine *Anmerkungen* veröffentlicht, in denen er seine Argumente für eine griechische Zuschreibung der bemalten Gefäße zu konkretisieren suchte und die etruskische Zuschreibung nun als „irrig“ bezeichnete. Dass die Frage nach der etruskischen oder griechischen Provenienz dieser Vasen noch nicht geklärt war, verdeutlicht auch der hier noch immer mit Vorsicht gewählte Titel, der eine genaue Zuschreibung umgeht. Für die Erläuterungen zu den einzelnen Vasen konnte Hamilton 1767 Winckelmann gewinnen, dessen Ermordung im Sommer 1768 eine längere Zusammenarbeit jedoch verhinderte. Allerdings schrieb d’Hancarville im März 1768 in einem Brief, dass er Winckelmans Erklärungen erhalten habe und diese für den zweiten Band verwenden wolle.<sup>409</sup> Ausser bei Tafel 71, findet sich jedoch kein direkter Verweis auf Winckelmans Autorenschaft, weshalb in der Forschung die Annahme vorherrscht, dass d’Hancarville die Texte verfasst habe.<sup>410</sup>

Im ersten Band sind zahlreiche Vasen auf mehreren Tafeln dargestellt, Vasenbild und Gefäßform jedoch getrennt voneinander. Letztere wurden in schwarz-weiß gehalten, wohingegen die Vasenbilder farblich gestaltet und von einem rechteckigen Rahmen umfasst sind, so dass sie losgelöst von der dazugehörigen Vase wie Gemälde erscheinen. Abgesehen von zwei Vasen, die ausführlich besprochen werden, finden sich zu den übrigen kaum

<sup>407</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 203 [211-212].

<sup>408</sup> Vgl. Kap. 6.1.2.

<sup>409</sup> Vgl. Schmidt 2000, 37.

<sup>410</sup> Vgl. Weissert 1999, 105; Jenkins – Sloan 1996, 48.

Erläuterungen. Der Text befasst sich stattdessen mit der Kunst, der Sprache und den Sitten der Etrusker. Der zweite Band erschien 1770 und enthält nun die im ersten Band vermissten Erläuterungen zu den Vasen des ersten Bandes, aber leider nicht für die im zweiten Band abgebildeten. Ferner fügte d'Hancarville hier ein allgemeines Kapitel über die antiken Vasen und die Malerei, ihren Gebrauch, ihre Herstellung u. a. ein. Der dritte und vierte Band erschienen schließlich 1780. Obwohl auch hier weitere Vasen vorgestellt werden, beschäftigen sich die enthaltenen Texte mit der Geschichte der griechischen Skulptur von den Ursprüngen bis zu ihrer Perfektion unter den Griechen.

Hamiltons Intention bei dieser Publikation bestand darin, die bemalten Vasen einem größerem Publikum bekannt zu machen und so das Interesse für sie zu wecken. Entsprechend äußert d'Hancarville im Vorwort des ersten Bandes, dass es um die Nützlichkeit der Vasen für den Fortschritt der Künste gehe,<sup>411</sup> welche zu diesem Zweck sowohl für Künstler als auch für Gebildete und schließlich durch deren Wirken für die ganze Welt zugänglich gemacht werden sollten.<sup>412</sup> Während die Abbildungen als Mustervorlagen für die Herstellung von Vasen und anderen Werken aus Porzellan, Marmor, Glas u. a. gedacht sind,<sup>413</sup> versucht d'Hancarville in den Texten der Frage nach den Anfängen der Künste, ihren grundlegenden Prinzipien sowie ihrer Entwicklung nachzugehen.<sup>414</sup> Die eingehendste und ausführlichste Betrachtung erfährt dabei ein Kolonettenkrater mit der Darstellung einer Eberjagd (575-550 v. Chr.; Abb. 20 a), der als Beispiel für die Anfänge in der Vasenmalerei angeführt wird.<sup>415</sup> Einen fortgeschritteneren Stil zeige eine attische, rotfigurige Hydria (um 440-430 v. Chr.), „as Raphael might have done it“,<sup>416</sup> und die spätklassische, rotfigurige Meidias-Hydria (420-400 v. Chr.)<sup>417</sup> steht für den spätesten Stil.

Als Basis für die Datierung des archaischen Jagdkraters dienen d'Hancarville antike Äußerungen zur Malerei. Laut Plinius gab es zu Beginn der Malerei lediglich Strichzeichnungen, indem der Schatten eines Menschen mit Linien nachgezogen wurde. Diese erste Stufe der Kunst sei von Aridikes aus Korinth<sup>418</sup> (8./ 7. Jh. v. Chr.) und Telephanes aus Sikyon<sup>419</sup> (Anfang 6. Jh. v. Chr.) durch die Einführung der Binnenzeichnung weiterentwickelt worden. Ferner erleichtern nun Namensbeischriften die Identifizierung der dargestellten Figuren. Die nächste Stufe der Malerei wird mit Ekphantos aus Korinth<sup>420</sup> (um 650 v. Chr. tätig) verbunden, der die Monochromatik, die einfarbige Malerei aus zerriebenen Tonscherben, erfunden habe.<sup>421</sup> Bezüglich der Malerei des Jagdkraters führt d'Hancarville nun aus, dass sie zwar die innere Ausfüllung der Umrisse der Figuren sowie die inschriftliche Benennung der Personen aufweise, jedoch sei der zeichnerische Stil nicht

<sup>411</sup> Vgl. d'Hancarville 1766-1767, I S. XVI.

<sup>412</sup> d'Hancarville 1766-1767, I S. II.

<sup>413</sup> d'Hancarville 1766-1767, I S. XVIII.

<sup>414</sup> Vgl. d'Hancarville 1766-1767, I S. XIV; d'Hancarville 1766-1767, III S. V.

<sup>415</sup> Vgl. d'Hancarville 1766-1767, I 152-165 Taf. 22-25. Der Kolonettenkrater befindet sich heute im British Museum in London, GR 1772.3-20.6 (BM Vases B37). – Vgl. a. O. (Anm. 404).

<sup>416</sup> d'Hancarville 1766-1767, I 166 Taf. 26. 27. Die Hydria befindet sich heute im British Museum in London (Inv.-Nr. E 221).

<sup>417</sup> Vgl. d'Hancarville 1766-1767, I 142-143 Taf. 127-130. Die Hydria befindet sich heute im British Museum in London (Inv.-Nr. E 224). – Vgl. Jenkins – Sloane 1996, 180 f. Nr. 55; Winckelmann 2006a, Nr. 1270.

<sup>418</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des griechischen Malers Aridikes vgl. Bröker 2001, 79.

<sup>419</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des griechischen Malers Telephanes vgl. Ganschow 2004, 79.

<sup>420</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des griechischen Malers Ekphantos vgl. Vollkommer 2001b, 200.

<sup>421</sup> Vgl. Plin. nat. 35, 5, 16.



„barbarous“<sup>422</sup> genug, um der ersten Stufe der Kunst zugewiesen zu werden, aber auch noch weit genug von der Perfektion entfernt, um als Werk der zweiten oder dritten Stufe zu gelten. Letzteres beweise die Verwendung von weißer, schwarzer und roter Farbe, die es erlaube, die Vase in die Zeit des Ekphantos, welcher von ihm als Cleophantes bezeichnet wird, zu datieren.<sup>423</sup> Hier weicht d’Hancarville von den Angaben des Plinius<sup>424</sup> ab und stützt sich nun auf den römischen Historiker Cornelius Nepos (um 100 – nach 28 v. Chr.). Dieser berichtet, dass eben jener Ekphantos Demaratos (um 660 v. Chr.), dem Vater des römischen Königs Tarquinius Priscus (616-578 v. Chr. regiert), nach Italien gefolgt sei, der vor dem Tyrannen Kypselos (7. Jh. v. Chr.) geflohen war. Demzufolge sei Ekphantos ein Zeitgenosse des Kypselos gewesen und habe in der 30. Olympiade (660-657 v. Chr.) gelebt. Allerdings vermutet er aufgrund von Pausanias’ Äußerungen zur Lade des Kypselos, dass die Malerei zu jenem Zeitpunkt bereits weiter entwickelt gewesen sein müsse, als es der Jagdkrater vermuten lasse. Dementsprechend müsse die Vase bereits vor der Zeit des Kypselos gefertigt worden sein. Zudem könne laut Plinius Ekphantos nicht der Vater der Malerei in Italien sein, da diese dort bereits zu einem Höhepunkt gekommen war.<sup>425</sup> Aus den Äußerungen dieser drei antiken Autoren schlussfolgert d’Hancarville überzeugend, dass der Jagdkrater spätestens 4056 nach dem Julianischen Kalender oder 658 v. Chr. geschaffen worden sei und legt somit einen Terminus ante quem für diese Vase fest.<sup>426</sup>

An diese historischen Erläuterungen schließt sich eine epigraphische Analyse an. Der zufolge hatten die Griechen bereits lange vor Herodots (um 490/480 – um 424 v. Chr.) Historien die Schreibweise von rechts nach links in orientalischer und ägyptischer Art aufgegeben und schrieben in Bustrophedon, also mit zeilenweise abwechselnder Schreibrichtung von rechts nach links und in umgekehrter Richtung. In dieser Schreibweise sind nicht nur die Inschriften auf dem Jagdkrater, sondern auch jene auf der bereits von Pausanias erwähnten Kypseloslade<sup>427</sup> gehalten. Zudem führt d’Hancarville aus, dass der Charakter der Inschrift dieser Vase „of the most ancient form“ sei.<sup>428</sup> Die Schreibweise der einzelnen Buchstaben ähnele zudem der anderer, aus den ältesten Zeiten Griechenlands stammender Inschriften. Demzufolge könne die Inschrift des Jagdkraters durchaus auch aus einer früheren Periode als der bereits erörterten stammen, jedoch nicht weiter hinab datiert werden als 658 v. Chr.<sup>429</sup> Diese Vase stelle demzufolge „one of the most ancient monuments of the Painting and the writing of the Greeks“<sup>430</sup> dar und „it may serve to fix nearly the time of the first steps of Painting.“<sup>431</sup> Zudem analysiert er die Darstellung auch stilistisch mit dem Ergebnis, dass die Maler zur Zeit der Entstehung dieses Vasenbildes zwar mit Umrisszeichnungen vertraut und auch fähig waren Handlungen wiederzugeben, aber die inneren Teile der Figuren kennzeichneten sie nur durch grobe, nahezu parallel zueinander verlaufende Linien. Zudem zeige diese Malerei, dass sie der Fähigkeit den einzelnen Teilen durch Schattierungen Rundungen zu verleihen noch unkundig waren, weshalb die Räume

---

<sup>422</sup> d’Hancarville 1766-1767, I 160.

<sup>423</sup> Vgl. d’Hancarville 1766-1767, I 160.

<sup>424</sup> Vgl. Plin. nat. 35, 5, 16.

<sup>425</sup> Vgl. Plin. nat. 35, 5, 17.

<sup>426</sup> Vgl. d’Hancarville 1766-1767, I 160. 162.

<sup>427</sup> Vgl. hierzu Splitter 2000, passim.

<sup>428</sup> d’Hancarville 1766-1767, I 162.

<sup>429</sup> d’Hancarville 1766-1767, I 162. 164.

<sup>430</sup> d’Hancarville 1766-1767, I 164.

<sup>431</sup> d’Hancarville 1766-1767, I 164.

zwischen den Konturen mit einfachen Farben flächig ausgefüllt wurden. Und obwohl die Handlungen der Figuren von einem lebhaften Feuer erfüllt seien, bliebe ihre Haltung jedoch sehr einfach, so dass weder die Männer noch die Tiere über Ausdruck oder Charakter verfügten.<sup>432</sup> Bei der Beschreibung der Rückseite dieses Kolonettenkraters (Abb. 20 b), auf der drei Reiter dargestellt sind, interpretiert er die zu einem Haarknoten zusammengenommenen Haare, die zudem von einem Stirnband bekränzt werden, als Helm, der neben dem Kopf auch das Gesicht der Reiter bedecke und „formed a kind of a Mask to the face“<sup>433</sup>. Die physiognomischen Merkmale erkennt er somit als Masken und erliegt damit noch immer dem gleichen Irrtum, wie über ein halbes Jahrhundert vor ihm bereits Michel-Ange de La Chausse.<sup>434</sup>

Im ersten Band der *Antiquités* finden sich auf die Frage nach der Herkunft des Kraters nur zwei knappe Äußerungen; erstens, dass die Vase in Capua hergestellt worden sei<sup>435</sup> und zweitens, dass die Namensbeischriften in griechischen Buchstaben geschrieben sind.<sup>436</sup> Im zweiten Band begründet d’Hancarville den griechischen Ursprung der bemalten Vasen mit der Gründung griechischer Kolonien in Italien. Die Griechen, die ihre Kenntnisse in der Vasenmalerei, wie auch in den anderen Künsten, mitbrachten, errichteten Vasenmanufakturen in Cumae, Capua und Nola und produzierten vor Ort bemalte Gefäße im griechischen Stil und mit griechischen Beischriften. Damit erklärten sich auch die zahlreichen Abbildungen griechischer mythologischer und historischer Themen, sowie die Darstellung griechischer (und eben nicht etruskischer) Kleidung und ihrer Bräuche.<sup>437</sup>

Vom griechischen beziehungsweise kampanischen Ursprung dieser Vasen überzeugt, scheint d’Hancarville ab dem zweiten Band nun seinem eigentlichen Interesse, der Frage nach den Anfängen der Kunst nachzugehen. Diesem Bestreben opfert er jedoch die in Band eins herausgearbeiteten Datierungen. Die Entstehungszeit des Jagdkraters, den er chronologisch richtig in das 7. Jh. v. Chr. eingeordnet hatte, verlegt er nun in die Jahre vor dem Untergang von Troja, den er zeitlich um 1218 v. Chr. einzuordnen scheint. Damit reiche er nahe an „the imbecility of art in its infancy“<sup>438</sup>. Dementsprechend setzt er auch die Schaffenszeit der Maler Aridikes aus Korinth, Telephanes aus Sikyon und Ekphantos aus Korinth, von ihm als Cleophantes bezeichnet, in diesen Zeitraum herauf. Die im ersten Band hergestellte Verbindung zwischen letzterem und dem Tyrannen Kypselos erübrigt sich damit. Auf diese Weise konstruiert er, um so seinem Ziel, den Anfängen der griechischen Kunst näherzurücken, einen geringeren zeitlichen Abstand dieser Künstler zu dem griechischen Maler Eucheir, der ein Vetter des mythischen attischen Bildhauers Daidalos gewesen sein soll und der laut Plinius<sup>439</sup> die Malerei erfunden habe.<sup>440</sup> Jenkins sieht in d’Hancarvilles Datierungen den Versuch nachzuweisen, dass die griechische Kunst nicht, wie von Winckelmann ausgeführt, erst ein oder zwei Jahrhunderte vor Perikles begann,

<sup>432</sup> Vgl. d’Hancarville 1766-1767, I 156. 158.

<sup>433</sup> d’Hancarville 1766-1767, I 158.

<sup>434</sup> Vgl. Kap. 6.1.1.

<sup>435</sup> Vgl. d’Hancarville 1766-1767, I 154. Tatsächlich handelt es sich jedoch um einen korinthischen Kolonettenkrater.

<sup>436</sup> Vgl. d’Hancarville 1766-1767, I 156. 164.

<sup>437</sup> Vgl. d’Hancarville 1766-1767, II 130. 134.

<sup>438</sup> d’Hancarville 1766-1767, II 108.

<sup>439</sup> Vgl. Plin. nat. 7, 205.

<sup>440</sup> Vgl. d’Hancarville 1766-1767, II 103-128; d’Hancarville 1766-1767, III 201-206.

sondern sich viel weiter in die Vergangenheit zurückdatieren lasse.<sup>441</sup> Dieses Bestreben zeigt sich besonders deutlich im dritten und vierten Band. Die hier von d'Hancarville angeführten geschnittenen Steine und Gemmen stammen nicht wie die Vasen aus der Sammlung von Hamilton, sondern wurden bereits in den Werken von Winckelmann und auch vom Grafen Caylus ausführlich besprochen. Diesen Umstand interpretiert Jenkins als „desire to promote his own theories about the prehistory of Greek art and, in so doing, to discredit Winckelmann and the Comte de Caylus“<sup>442</sup>. Entsprechend datiert d'Hancarville den von Winckelmann so bewunderten Stosch'schen Stein der „Fünf Helden vor Theben“ auf ungefähr 1140 v. Chr.<sup>443</sup>

Nachdem Hamilton 1772 seine Sammlung an das British Museum in London verkauft hatte, erwarb er 1789/1790 erneut zahlreiche Vasen, wiederum mit der Intention, diese zu veröffentlichen, was 1791 geschah. Während er das Vorwort nun selbst verfasste, lag die Verantwortung für die Erklärungen zu den einzelnen Darstellungen bei André d'Italinsky (1743-1827), dem russischen Gesandtschaftssekretär in Neapel. Die Abbildungen wurden unter der Aufsicht von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) ohne Kolorierung in Form von Umrisszeichnungen, losgelöst von den Vasen, angefertigt. Im Gegensatz zur ersten Publikation geht aus dem Titel jetzt eindeutig hervor, dass sich die Erkenntnis vom griechischen Ursprung der bemalten Vasen durchgesetzt hatte: *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX [...]*. In der Widmung an den Earl of Leicester erklärt Hamilton, dass zwischenzeitliche Vasenfunde in Griechenland selbst, vor allem in Athen, es nun ermöglichen, diese mit den bemalten Gefäßen aus Großgriechenland zu vergleichen.<sup>444</sup>

Diese Erkenntnis findet sich wenig später auch im *Handbuch der classischen Literatur* des Literaturhistorikers Johann Joachim Eschenburg (1743-1820). In der ersten Auflage von 1783 schreibt er die bemalten Vasen noch den Etruskern beziehungsweise Campanern zu, verweist jedoch gleichzeitig auf die Ähnlichkeit zwischen der etruskischen Kunst und den frühen griechischen Arbeiten, die „ihren wahren Nationalursprung oft sehr zweifelhaft macht“.<sup>445</sup> 1801, in der nunmehr vierten Auflage, zweifelt er nicht mehr am griechischen Ursprung der Vasen: „Eine zahlreiche Menge von Vasen [...], die man sonst etruskisch und campanisch nannte, erklärt man jetzt mit größrer Wahrscheinlichkeit für altgriechisch, und für Denkmäler griechischer Kolonien, welche die Gegenden von Cuma, Neapel und Nola bewohnten.“<sup>446</sup>

---

<sup>441</sup> Vgl. Jenkins – Sloan 1996, 155.

<sup>442</sup> Jenkins – Sloan 1996, 97.

<sup>443</sup> Vgl. d'Hancarville 1766-1767, IV 61-63.

<sup>444</sup> Vgl. Tischbein 1791, 4.

<sup>445</sup> Eschenburg 1783, 93.

<sup>446</sup> Eschenburg 1783, 105.

### 6.1.8 Christian Gottlob Heyne (1729-1812)

Christian Gottlob Heyne<sup>447</sup>, der das Studium der Antike als eigene universitäre Disziplin begründet hat, setzte sich kritisch mit Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* auseinander. Insbesondere der historische Teil und die darauf basierende Stilperiodisierung bedurften nach Heynes Ansicht einer umfassenden Überarbeitung. Als problematisch bezeichnet er, dass Winckelmann ein Gefüge habe schaffen wollen, bevor dessen Einzelteile zusammen getragen und erschöpfend bearbeitet waren. Dementsprechend sieht er in den von Winckelmann festgesetzten Epochen willkürliche Konstrukte, formuliert, „ehe noch die Perioden in ein erträgliches Licht gesetzt waren.“<sup>448</sup>

Während Winckelmanns methodische Grundlage auf der eigenen Autopsie und Analyse der antiken Kunstwerke fußte, stehen für Heyne die antiken literarischen Quellen im Vordergrund. Sein Ziel ist es, mit Hilfe historischer Angaben über Künstler und deren Kunstwerke in antiken Texten diese zu datieren und auf dieser Grundlage Winckelmanns Stilperiodisierung zu überprüfen.<sup>449</sup> Insbesondere hält er Winckelmann vor, dass sich dieser bei seiner Darstellung der Kunstentwicklung zu unkritisch an Plinius' Epocheneinteilung orientiert habe. Aus seiner eigenen Analyse der Künstlerepochen bei Plinius schließt Heyne, dass die Olympiaden keine Kunst- sondern Geschichtsepochen darstellen.<sup>450</sup> Für die Bestimmung der künstlerischen Epochen wie auch für die einzelnen Phasen des Wachstum-Blüte-Verfall-Modells schlägt er deshalb vor, die Schaffenszeiten der einzelnen Künstler anhand der antiken Praxis zu bestimmen, Statuen für die Sieger in den Wettkämpfen aufzustellen.<sup>451</sup>

In die Tat setzt er seine Gedanken zur Periodisierung der antiken Kunst dann aber nicht um. In seiner Kunstbetrachtung bildet das Altertum eine geschlossene Einheit, in der, wie schon bei seinem Lehrer Johann Friedrich Christ, keine Trennung von griechischer und römischer Kunst erfolgte. Stattdessen unterteilt er die Kunst nach Gattungen in Statuen, Büsten, Reliefs, Privatgebäude mit Hausgerät, geschnittene Steine und Malerei, die er wiederum in Untergruppen aufgliedert.<sup>452</sup>

In seiner Abhandlung über die nur aus den antiken Beschreibungen von Pausanias<sup>453</sup> und Dion von Prusa<sup>454</sup> (1. Jh. n. Chr.) bekannte Kypseloslade<sup>455</sup> finden sich vereinzelt Erwähnungen von Merkmalen, die von Heyne mit dem älteren Stil in Verbindung gebracht werden. So charakterisiert und wertet er den archaischen Stil als noch unfertig, als eine „Mischung verschiedener Massen zu einerley Kunstwerk, welche der feinere Geschmack verwirft“<sup>456</sup>, aber dem „Geschmack des großen Haufens angemessener“<sup>457</sup> sei. Als Vergleich führt er die zeitgenössischen Kunstkammern der Fürsten an, die zwar zahlreich, aber selten qualitativ voll seien.

---

<sup>447</sup> Zur Person und seiner Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl. Fittschen 1991, 8-9.

<sup>448</sup> Heyne 1771, 207.

<sup>449</sup> Vgl. Heyne 1771, 218. 230.

<sup>450</sup> Vgl. Heyne 1778a, 177.

<sup>451</sup> Vgl. Heyne 1771, 229-230.

<sup>452</sup> Vgl. Heyne 1772, 14-24.

<sup>453</sup> Vgl. Paus. 5, 17, 5-19.

<sup>454</sup> Vgl. Dion. Chrys. 11, 45.

<sup>455</sup> Vgl. a. O. (Anm. 427).

<sup>456</sup> Heyne 1770, 8.

<sup>457</sup> Heyne 1770, 8.

Die Erzählweise des archaischen Stils sei einer Bilderschrift verpflichtet, die Allegorien der Mythen- und Heldengeschichten, aber auch des täglichen Lebens verbildliche. Charakteristisch für diese Art des Erzählens sei zudem der Gebrauch von Beischriften, den er als weiteres Merkmal für den Kunstgeschmack der ältesten Zeit anführt. Allerdings empfindet er ihn als eine Beleidigung für das Auge, der sich durch alle Zeitalter in schlechten Werken wiederfinde.<sup>458</sup> In seiner Schrift über den ebenfalls nur aus der antiken Überlieferung bei Pausanias<sup>459</sup> bekannten Thron des Apoll in Amyklai<sup>460</sup> erkennt er zudem in dem Horror vacui ein weiteres Merkmal der archaischen Erzählweise.<sup>461</sup>

Die archaische Kunst, die sich noch nicht an Schönheit orientiert habe bzw. deren Regeln unterworfen sei, verbindet er mit großer Einfalt, Rauhigkeit und Unvollkommenheit. Aber auch eine starke Ausdruckskraft sei ihr eigen gewesen, wofür er auf die bemalten Gefäße, die er den etruskischen Antiken zurechnet, verweist.<sup>462</sup>

Heynes Äußerungen zum archaischen Stil orientieren sich also an Winckelmanns Definition seines älteren Stils, beschränken sich aber auf rein ästhetische Merkmale, eine stilkritische Untersuchung findet hingegen nicht statt.

## 6.2 Großgriechenland – Die Wiederentdeckung der (früh-) griechischen Dorica

Das Studium griechischer Altertümer bedingte jedoch keineswegs eine Reise in das zu jener Zeit türkisch besetzte Griechenland, da sich in den großgriechischen Kolonien in Unteritalien und Sizilien bis heute Zeugnisse altgriechischer Architektur erhalten haben. Insbesondere in Paestum bestimmen drei weithin sichtbare und frei zugängliche frühgriechische monumentale Tempelbauten das Landschaftsbild.<sup>463</sup> Auch auf Sizilien, beispielsweise in Selinunt, Akragas (Agrigent) und Syrakus, waren die großgriechischen Bauten zu jeder Zeit für jedermann sichtbar. Wie also konnte es geschehen, dass die altgriechische Architektur aus dem Blickfeld verschwunden und so fremd geworden war, dass die Betrachter des 18. Jahrhunderts sie nach der „Wiederentdeckung“ zunächst offen ablehnten?

Um diese Frage zu beantworten, ist es zunächst notwendig, einen Blick auf Äußerungen von Gelehrten und Reisenden zu dorischen Bauten in Großgriechenland (und dem griechischen Mutterland) vor den Antiquaren des 18. Jahrhunderts zu werfen. Die ersten Quellen entstammen dem 16. Jahrhundert, erwähnen die griechisch-dorischen Bauten aber zumeist

---

<sup>458</sup> Vgl. Heyne 1770, 13-14. 63-64.

<sup>459</sup> Vgl. Paus. 3, 18, 19.

<sup>460</sup> Vgl. Faustoferri 1993, 159-166; Delivorrias 2009, 133-135.

<sup>461</sup> Vgl. Heyne 1778b, 13.

<sup>462</sup> Vgl. Heyne 1770, 15. 70.

<sup>463</sup> Der archaische Hera-Tempel I, auch als Basilika bezeichnet, ist der älteste und wurde um die Mitte des 6. Jh. v. Chr. errichtet. Der spätarchaische Athena-Tempel, der sogenannte Cerestempel, zeigt bereits ausgeglichene Formen und wird um 510 v. Chr. datiert. Der Poseidon-Tempel wurde dagegen im Strengen Stil der Frühklassik errichtet, um 460-450 v. Chr. Seit der Wiederentdeckung des Tempels im 18. Jahrhundert wurde er Poseidon zugeschrieben. Bei neueren Grabungen zutage getretene Votivfunde sprechen jedoch dafür, dass der Tempel sowohl der Göttin Hera als auch dem Gott Zeus geweiht gewesen sein könnte. – Vgl. hierzu einführend: Koldewey – Puchstein 1899, passim; Krauss 1941, passim; Gruben 2001, passim.

nur am Rande. Und auch in der Folge finden sich dann bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts nur vereinzelte Nachrichten über diese Bauten.

1524 berichtete der Neapler Humanist Pietro Summonte (1463-1526) in einem Brief an Marcantonio Michiel (1484-1552), einen venezianischen Kunstinteressierten, über Paestum und seine drei dorischen Tempel: „In Pesto ovvero Possidonia città rovinata, le mura sono intiere, per una gran parte con le torri, e dentro sono tre templi di opera dorica, di pietra viva e tiburtina in quadroni grandi. Vedesi poco lontano da Pesto la vestusta città di Velia dove ancora sono di molte rovine.“<sup>464</sup>

Der Bologneser Leandro Alberti (1479-1552), ein Dominikaner und Historiker, ging in seiner *Descrittione di tutta Italia* von 1550 zwar auf die Geschichte Paestums ein, der Zustand der Stadt zu seiner Zeit sowie die Tempel selbst finden jedoch nur insofern Erwähnung, als dass er die Stadt nun als fast vollständig zerstört und nur noch einige alte Gebäude als sichtbar bezeichnet.<sup>465</sup>

1558 veröffentlichte Tommaso Fazello (1498-1570), ebenfalls ein Dominikaner und Historiker, seine *Storia di Sizilia*, in welcher er nicht nur auf die Historie Siziliens, sondern auch auf die zeitgenössische Situation vor Ort eingeht. Bedeutung erlangte sein Werk in der neueren Forschung insbesondere dadurch, dass Fazello zahlreiche von ihm wiederentdeckte antike Stätten Siziliens anführt und deren erste neuzeitliche Schilderung liefert. In seinen Ausführungen über Selinunt berichtet er beispielsweise von „tre Tempj d’ architettura dorica magnifici e sontuosi, e molto antichi“<sup>466</sup>. Ferner behandelt er unter anderem die Altertümer und Ruinen von Agrigent<sup>467</sup>, wo er beispielsweise den Tempel des olympischen Zeus wiederentdeckt hatte, von Syrakus<sup>468</sup> und Segesta<sup>469</sup>.

Aus dem Jahr 1613 datiert der Plan des alten Syrakus von Vincenzo Mirabella und Alagona (1570-1624), der neben Angaben zu historischen Plätzen auch eine topographische Karte umfasst, anhand derer Mirabella eine Rekonstruktion des alten Syrakus vorlegt.<sup>470</sup>

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts fanden auch zunehmend ausländische Reisende den Weg nach Sizilien und Unteritalien. Um 1720 brachte der Brite John Durant Breval (1680/1681-1738) von seiner Sizilienreise einige Aufzeichnungen über Selinunt, Agrigent und Syrakus mit, die er 1738 in seinen *Remarks on several Parts of Europe* veröffentlichte. Hinsichtlich der dorischen Architektur äußert er: „as in the Dome of Syracuse the Doric Pillars appear in their primitive simplicity (the flutings only excepted) for they have neither Base nor Plinth [...] they consist of four cylindars each, have a little swelling in the middle and a proportionable Diminuation at the top.“<sup>471</sup> Die detaillierten Beschreibungen finden sich jedoch in den beigelegten Stichen nicht wieder, so dass diese kein genaues Bild der dorischen Architektur liefern.

Jacob Philipp d’Orville (1690-1751), ein holländischer Gelehrter, reiste von Mai 1726 bis November 1728 zusammen mit einem Architekten und einem Maler durch Sizilien, um hier

---

<sup>464</sup> Veröffentlicht in: Napoli Nobilissima 1923, 129.

<sup>465</sup> Vgl. Alberti 1553, fol. 177v: „[...] ora giace questa città quasi tutta roinata. Et si veggono i uestigi antichi de gli edifici in qualche parte.“; In späteren Werken über Italien wurde diese flüchtige Erwähnung zum Teil kopiert oder diente zumindest als Grundlage. – Vgl. Ens 1609, 201; Merula 1636, 706.

<sup>466</sup> Fazello 1985, 392.

<sup>467</sup> Vgl. Fazello 1985, 332-373.

<sup>468</sup> Vgl. Fazello 1985, 215-290, v.a. 229.

<sup>469</sup> Vgl. Fazello 1985, 418-426.

<sup>470</sup> Vgl. Mirabella e Alagona 1613, passim.

<sup>471</sup> Breval 1738, 34.

die antiken Tempel zu untersuchen.<sup>472</sup> Die aus dieser Reise hervorgegangenen Aufzeichnungen und Zeichnungen, wie zum Beispiel die Darstellungen der Tempel von Selinunt, Agrigent, Syrakus und Segesta auf neun Tafeln, wurden jedoch erst nach seinem Tod 1764 von Pieter Burman (1713-1778) kommentiert und herausgegeben.<sup>473</sup> Seine architektonischen Angaben beschränken sich auf ein Minimum und sind wertneutral. So erkannte er beispielsweise in Segesta die dorische Bauweise der Säulen und des Ornaments, gibt aber mit keinem Wort zu erkennen, wie er diese einschätzt.<sup>474</sup> Zwischenzeitlich hatte bereits der Theatinerpater Giuseppe Maria Pancrazi (gest. 1764) sein Werk über das antike Sizilien, das zwei Bände umfasst und unter anderem graphische Darstellungen der dorischen Tempel von Agrigent – insbesondere des Concordiatempels – enthält, veröffentlicht.<sup>475</sup>

Seit dem Ende des 16. Jahrhundert finden sich Erwähnungen zu Paestum und seinen Tempeln auch in Schriften zur Regionalgeschichte Neapels.<sup>476</sup> Das erste Werk, das direkt die Geschichte Paestums zum Inhalt hatte, die *Descrittione dell' antica città di Pesto* von Gaspare Mosca, ist jedoch verlorengegangen.<sup>477</sup> 1732 erschienen die *Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania* von Costantino Gatta,<sup>478</sup> die zum einen ein eigenes Kapitel über die Geschichte Paestums und zum anderen eine *Veduta delle Rovine di Pesto* enthalten. Letztere gibt eine Darstellung Paestums aus der Vogelperspektive wieder, zwar noch sehr schematisch und ungenau, aber hier sind nun auch die Tempel eingezeichnet, von denen allerdings nur der Poseidontempel als solcher zu erkennen ist.

Dass die Existenz dieser Bauten unter den Neapler Humanisten sehr wohl bekannt war, diese aber mitunter geringgeschätzt wurden, belegt ein Brief des Architekten Ferdinando Sanfelice (1675-1748) aus dem Jahre 1740. In diesem schlägt er dem König von Neapel und Sizilien vor, die Tempel abzureißen und das so gewonnene Material für den Bau des königlichen Palastes in Capodimonte zu verwenden.<sup>479</sup> Dieses Ansinnen wurde glücklicherweise nicht in die Tat umgesetzt,<sup>480</sup> belegt aber, dass die Bedeutung dieser Bauten noch immer nicht von allen erkannt wurde.

1745 veröffentlichte Giuseppe Antonini Barone di San Biase (1683-1765) neben Angaben über die Geschichte der Stadt auch eine Beschreibung der drei paestischen Tempel.<sup>481</sup> Obwohl

---

<sup>472</sup> Vgl. Molhuysen – Blok 1918, 1043-1046.

<sup>473</sup> Vgl. d'Orville 1764, passim.

<sup>474</sup> Vgl. d'Orville 1764, 54.

<sup>475</sup> Vgl. Pancrazi 1751-1752, passim.

<sup>476</sup> Vgl. hierzu: Mazzella 1596, passim; Zampullo 1602, passim; Beltrano 1640, passim; Pacichelli 1703, passim. Bezüglich einer ausführlichen Zusammenstellung früher Schriften, in denen Paestum und seine Tempel Erwähnung finden, wenn auch zumeist nur flüchtig, vgl. Laveglia 1971, 181-276; Mustilli 1959, 105-121. Zur Wiederentdeckung und Rezeption der unteritalischen Antiken vgl. auch: Kunst 2008, 321-332; Mertens 1993, passim; Lutz 1991, passim; Raspi Serra 1990, passim; Raspi Serra 1986, passim.

<sup>477</sup> Vgl. Laveglia 1971, 198; Mustilli 1959, 113.

<sup>478</sup> Gatta 1732, passim.

<sup>479</sup> Vgl. Lettera di Ferdinando Sanfelice al Re Carlo di Borbone: Laveglia 1971, 248: „Pertanto rappresenta alla M. V. che per avanzare il tempo e la spesa si potrebbe prendere le pietre che sono nell'antica città di Pesto, situato nel territorio di Capaccio, che fu antica Colonia de Romani, dove vi sono tante quantità d'edificij mezzi diruti, essendovi più di cento colonne di dismusurata grandezza con i loro capitelli, architrave, freggi, e cornicioni di pezzi così grandi che fan conoscere la Potenza degl'antichi Romani [...]“. Der Originalbrief wird im Archivio di Stato di Napoli aufbewahrt.

<sup>480</sup> Vgl. Laveglia 1971, 217. 249.

<sup>481</sup> Vgl. Antonini Barone di San Biase 1795, 206-278.

diese Darstellung zahlreiche Fehler aufweist<sup>482</sup>, wie beispielsweise bei der Angabe der jeweiligen Säulenzahl, und seine Interpretation der Tempel als „portici“, die er mit den von Vitruv (5, 1; 5, 9)<sup>483</sup> beschriebenen Säulenhallen in Verbindung bringt, erkannte er dennoch, dass es sich hier um Bauwerke der dorischen Ordnung handelt.<sup>484</sup>

Die „Wiederentdeckung“ Paestums wurde später in der Reisebeschreibung von Pierre-Jean Grosley (1718-1785) dem Maler und Architekten Mario Gioffredo (1718-1785) zugeschrieben. Dieser habe um 1755 eine Verwandte in Capaccio, in der Nähe von Paestum besucht. Dabei sei er auf der Suche nach einem Bildmotiv zufällig auf die antiken Tempel gestoßen.<sup>485</sup> 1768 reklamiert Gioffredo die „Entdeckung“ der Tempel dann auch in seiner eigenen Schrift über die Architektur für sich.<sup>486</sup> Obwohl sich diese Legende auch in späteren Werken zu Paestum immer wieder findet<sup>487</sup>, zeigen die oben angeführten Belege, dass diese Behauptung nicht zutrifft. Wohl aber kommt Gioffredo das Verdienst zu, mit seinen Zeichnungen zur Verbreitung der Kenntnis dieser Bauten, vor allem außerhalb Neapels, in hohem Maße beigetragen und Künstler und Reisende nach Paestum gelockt zu haben. Über die paestischen Bauwerke, denen von nun an ein reges Interesse entgegengebracht wurde, erschienen allein bis zum Ende des 18. Jahrhunderts acht mit Stichen versehene Publikationen.<sup>488</sup> Auch in der Reiseliteratur fanden die Tempel jetzt zahlreiche Erwähnung, so dass die Grand Tour der Bildungsreisenden um eine neue „Pilgerstätte“ bereichert wurde.

Die Aufmerksamkeit, die den Tempeln nun gewidmet wurde, rief bei den nachfolgenden Paestumreisenden die Frage hervor, warum die Bauten, die zu jeder Zeit weithin sichtbar waren, so lange unbeachtet geblieben waren. Bereits Winckelmann, der im April 1758 als erster Deutscher Paestum besuchte und dort die Tempel erforschte, konnte nicht umhin, erstaunt zu äußern: „Man muß sich wundern, daß viele Denkmale der Baukunst denenjenigen, welche dieselbe hätten berühren und beschreiben sollen, gar keine Aufmerksamkeit erwecket haben, wie es mit den übrig gebliebenen Gebäuden der Stadt Posidonia oder Pe[III]stum, itzo Piesti oder auch Pesto, am Salernitanischen Meerbusen, [...]“

---

<sup>482</sup> Winckelmann, der 1758 den Baron kennengelernt hatte, äußerte bezüglich der Fehler in Antoninis Beschreibung: „Er war mehr als einmal an dem Orte selbst gewesen, wie er mich mündlich versicherte, da er nicht weit davon Ländereyen besitzt: aber dessen Nachricht war so sehr unrichtig, daß die Blätter, welche dieselbe enthielten, umgedruckt werden mußten, und der Herr Marchese Galiani zu Neapel entwarf dem Verfasser, was dieser von Pesto zu sagen hatte.“ – Vgl. Winckelmann 2001, 17.

<sup>483</sup> Vgl. Antonini Barone di San Biase 1795, 229. (Die Seitenzahl 229 ist leider doppelt vergeben, es gilt die zweite.)

<sup>484</sup> Vgl. Antonini Barone di San Biase 1795, 230. (Die Seitenzahl 230 ist ebenfalls doppelt vergeben, es gilt die erste.)

<sup>485</sup> Vgl. Grosley 1764, 87-89; Die gleiche Geschichte findet sich auch in der ersten englischen Veröffentlichung zu Paestum. – Vgl. Berkenhout 1767, passim.

<sup>486</sup> Vgl. Gioffredo 1768, 7.

<sup>487</sup> Noch 1790 berichtete der Theologe Friedrich Münter (1761-1830): „Es ist jetzt etwas über 40 Jahr, daß man auf diese herrlichen Denkmale des Alterthums aufmerksam geworden ist. Die Neapolitaner wussten zwar, daß dieser Ort Piesti hiesse, und daß Ruinen da wären; aber sie achteten fast gar nicht darauf. Ein junger Mahler, der in Rom und Neapel studiert hatte, wollte seine Verwandte in der Provinz besuchen, verfehlte den Weg, und bekam bei der Gelegenheit die Tempel zu Gesichte, wovon er denn gleich Zeichnungen machte, die er bei seiner Zurückkunft nach Neapel zeigte.“ – Vgl. Münter 1790, 92.

<sup>488</sup> Vgl. Dumont 1764, passim; Morghen 1766, passim; Berkenhout 1767, passim; Major 1768, passim; Dumont 1769, passim; Piranesi 1778, passim; Paoli 1784, passim; Delagardette 1798/1799, passim.

Hinsichtlich einer Übersicht der frühen Veröffentlichungen und Stichpublikationen zu den Tempeln von Paestum vgl. auch: Lang 1950, 48-64.



ergangen ist.“<sup>489</sup> Während man sich auf dem Weg nach Sizilien mitunter der Piratengefahr aussetzte, erschwerten weder Piraten noch Türken den Weg nach Paestum, und von Neapel, das bereits in die Grand Tour eingebunden war, bis nach Paestum war es nicht mehr weit. Die Antwort auf diese Frage liefert ein Blick auf die Vitruvrezeption seit der Renaissance.<sup>490</sup> Die Auseinandersetzung mit antiken Bauten beschränkte sich bis ins 18. Jahrhundert hinein zumeist auf römische Architektur, während Griechenland und seine Altertümer nicht nur in Vergessenheit geraten, sondern auch fremd geworden waren. Das Wissen über die antike Architektur entnahm man antiken Schriften wie denen Plinius’<sup>491</sup> und vor allem Vitruvs *De architectura*.

Vom dorischen Baustil berichtet Vitruv in seinem vierten Buch. Er geht auf die Entstehung der drei Säulenordnungen ein und charakterisiert die Dorica als streng, männlich und kräftig, die Ionica als schlank und weiblich und die Corinthia als zart, anmutig und jungfräulich.<sup>492</sup> Auch die Proportionierung der dorischen Säule behandelt er,<sup>493</sup> wobei er allerdings die römische Dorica beschreibt, ohne zu erwähnen, dass zwischen der griechischen, römischen und etruskischen („tuskischen“) Dorica Unterschiede bestehen. Als problematisch erwies sich zudem das Fehlen einer Äußerung Vitruvs bezüglich der Basis. Während die griechische Dorica über keine Basis verfügt, gibt es bei der römischen beide Möglichkeiten, wie beispielsweise das Marcellustheater in Rom, das keine Basis hat, und die heute zerstörte Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum, welche die attische Basis aufwies, zeigen. Hinsichtlich der tuskischen Ordnung berichtet er von einer Basis, die aus einer Plinthe und einem Torus besteht.<sup>494</sup>

Da Vitruv die Hauptgrundlage für neuzeitliche Abhandlungen zur antiken Architektur bildete, wurde die Dorica in einigen Werken mit Basis angegeben, in anderen ohne, oder die Problematik wurde erst gar nicht thematisiert. Zudem widersprach eine Säule ohne Basis dem Verständnis jener Zeit, und da Vitruv bei seiner Beschreibung der Dorica hinsichtlich der Säulenverjüngung und des Kranzgesimses auf seine Erläuterungen zur Ionica verweist,<sup>495</sup> wurde in einigen Abhandlungen zur Architektur, wie zum Beispiel in *De Re Aedificatoria* von Leon Battista Alberti (1404-1472) die attische Basis der Ionica auch für die Dorica übernommen.<sup>496</sup> Sebastiano Serlio (1475-1553/1554), ein italienischer Architekt und Architekturtheoretiker, erklärte in dem bereits 1537 veröffentlichten vierten Buch seines Architekturtraktats, dass es dorische Säulen ohne Basis gegeben habe, sprach sich aber dennoch im gleichen Atemzug für die attische Basis aus, wobei er sich auf den zeitgenössischen italienischen Architekten Bramante (um 1444-1514) bezog: „& è ancho parer di alcuni, che le colonne Doriche non havessero le basi, havendo riguardo a molti edifici antiqui [...] nondimeno [...] dico la base Atticurga descritta da Vitruvio nel terzo libro, esser la Dorica: e questo si vede haver osservato Bramante Architetto ne le fabricche da lui fatte in Roma: al qual Bramante, essendo egli stato inventore e luce de la buona e vera

---

<sup>489</sup> Winckelmann 2001, 16.

<sup>490</sup> Zur Vitruvrezeption in der Renaissance vgl. Kruft 2013, passim; Roeck 2013, passim; Kanerva 2006, passim.

<sup>491</sup> Vgl. Plin. nat. 36, 56, 178-179. Zur Rezeption von Plinius’ *Naturalis historia* in der Renaissance vgl. McHam 2013, passim.

<sup>492</sup> Vgl. Vit. 4, 1.

<sup>493</sup> Vgl. Vit. 4, 3.

<sup>494</sup> Vgl. Vit. 4, 7.

<sup>495</sup> Vgl. Vit. 3, 3; 3, 5.

<sup>496</sup> Vgl. Alberti 1912, Kap. 7, 363-367.

architettura, [...] si deve prestart piena fede.”<sup>497</sup> Antonio Labacco (1495-1568) zeigt dagegen in seinem Werk die Abbildung eines dorischen Peripteros, der sich in der Nähe des Marcellustheaters befand, mit Säulen ohne Basis.<sup>498</sup> Auch Vitruvs Äußerungen zum Eckkonflikt setzte er zeichnerisch um. Allerdings fügte er der Abbildung keine erläuternde Beschreibung bei. Hans Blum (16. Jh.) übernahm in seinem Säulenbuch Serlios Angaben (Buch IV) und gab die dorische Säule mit Basis an.<sup>499</sup> Jacomo Barozzio da Vignola (1507-1573) baute seine Säulenlehre auf noch vorhandenen antiken Bauten in Rom auf und nahm das Marcellustheater als Grundlage für seine Darstellung der dorischen Ordnung.<sup>500</sup> Allerdings fügte auch er in seiner vergleichenden Darstellung der fünf Ordnungen der Dorica eine Basis hinzu. John Shute (16. Jh.), beeinflusst von den Schriften Vitruvs und Serlios, umging das Problem, indem er Vitruvs Äußerungen zur Dorica wiedergab und wie dieser die Basis unerwähnt ließ. In seiner zeichnerischen Darstellung gibt er jedoch eine Basis an.<sup>501</sup> Palladio dagegen äußert explizit: „Non ha quest’ ordine basa propria.“<sup>502</sup> Wie bereits Serlio, so wies auch Palladio im Anschluss an diese Feststellung alternativ auf die Verwendung der attischen Basis hin.<sup>503</sup>

Wenn auch in der Praxis alles abgelehnt oder ausgeblendet wurde, was nicht der Tradition und damit der vertrauten römischen Art entsprach, so wurde doch zumindest in der Theorie und damit auf dem Papier die altgriechische Architektur hoch gelobt. Bereits in Albertis<sup>504</sup> Schrift *De Re Aedificatoria*, der ersten theoretischen Abhandlung über Architektur in der Renaissance, findet sich die Vorstellung von einer historischen Entwicklung der Architektur, nach der die Griechen die Kunst und Architektur zu einer ersten Höhe geführt und ihnen Regeln gegeben hätten, welche von den Römern übernommen worden seien, die sie zudem noch mit „magnificentia“, Großartigkeit, sowie Reichtum und Eleganz ausgestattet hätten.<sup>505</sup> Allerdings stand für Alberti die römische Architektur im Mittelpunkt, die griechische blendete er fast ganz aus. Sebastiano Serlio<sup>506</sup> zeichnete ein ähnliches Bild von der Entwicklung der Architektur und äußerte die Meinung, dass die Bauwerke der Griechen sogar diejenigen der Römer überträfen: „Veramente le cose de gli antichi Romani sono meravigliose a gli occhi nostri: ma chi potesse vedere le cose de i Greci, le quali hormai sono tutte estinte, e de le cui sopglie Roma, e Venetia ne è molto adorna; forse che superiarano le cose de i Romani.“<sup>507</sup> Roland Fréart de Chambray (1606-1676) vertrat in seiner *Parallèle de l’architecture antique avec la moderne* ebenfalls die Ansicht, dass die griechische Architektur der römischen voranzustellen sei. Dementsprechend grenzte er die drei griechischen Ordnungen konsequent von den zwei römischen ab. Er charakterisierte sie als: „la fleur et la perfection des ordres [...] non seulement tout le beau, mais encore tout le nécessaire de l’Architecture“<sup>508</sup> und wies jeder der drei Ordnungen einen Charakter zu: der dorischen „la solide“, der ionischen „la moyenne“ und der korinthischen „la délicate“. Die

<sup>497</sup> Serlio 1537, fol. XVII.

<sup>498</sup> Vgl. Labacco 1559, Tab. 25.

<sup>499</sup> Vgl. Blum 1550, passim.

<sup>500</sup> Vgl. Barozzio da Vignola 1562, passim.

<sup>501</sup> Vgl. Shute 1912, passim.

<sup>502</sup> Palladio 1570, 22.

<sup>503</sup> Vgl. Palladio 1570, 23.

<sup>504</sup> Zu Alberti vgl. Hendrix 2013, 63-71; Schneider 2011, 142-151; Neumeyer 2002, 92-109; Wulfram 2001, passim.

<sup>505</sup> Vgl. Alberti 1912, Kap. 6, 295-299.

<sup>506</sup> Zu Serlio vgl. Günther 2014, 189-203; Schneider 2011, 225-236.

<sup>507</sup> Serlio 1540, fol. 46r.

<sup>508</sup> Fréart de Chambray 1650, 2.

Vollkommenheit der griechischen Ordnungen ergab sich für ihn aus der Symmetrie der einzelnen Teile zueinander.<sup>509</sup> Chambray proklamierte die Nachahmung der Griechen beziehungsweise ihrer Prinzipien in der Architektur, da für ihn alles Spätere von Degeneration gekennzeichnet sei.<sup>510</sup>

Weder Alberti noch Serlio noch Fréart de Chambray verfügten über eigene Kenntnisse griechischer Architektur, sondern bezogen ihr Wissen über diese aus antiken Schriften. Trotz der von ihnen theoretisch propagierten Vorbildhaftigkeit der griechischen Kunst und Architektur wurden griechisch-dorische Bauwerke zunächst verzerrt und nach Möglichkeit der römischen Tradition „angeglichen“ wiedergegeben. Bereits im 15. Jahrhundert hatte Cyriacus von Ancona<sup>511</sup> während seines Aufenthalts in Athen (April 1436) Zeichnungen vom Parthenon<sup>512</sup>, den er als Werk des Phidias identifizierte<sup>513</sup>, angefertigt, die in verschiedenen Kopien erhalten sind. Allerdings vermittelt keine dieser Kopien das Bild eines griechisch-dorischen Bauwerks.<sup>514</sup> Während die originale Zeichnung des Cyriacus im *Codex Hamilton*<sup>515</sup> (Abb. 21) zumindest kannelierte Säulen ohne Basis und mit dorischem Kapitell zeigt, weist die Kopie des römischen Architekten Giuliano da Sangallo (um 1445 – 1516) im *Codex Barberini*<sup>516</sup> (Abb. 22) einige Veränderungen auf. So ist die Kannelierung der Säulen verschwunden, deren oberen Abschluss bildet nun ein kompositartiges Kapitell. Zudem scheint dem Kopisten die korrekte Platzierung der Metopen fremd gewesen zu sein, wodurch hier der Eindruck entsteht, als sei die Front des Parthenon in Form einer Portikus dem Tempel vorgelagert. Im *Codex Manzoni*<sup>517</sup> (Abb. 23) sind dagegen elf statt acht Säulen dargestellt, die zum einen sehr instabil erscheinen und zum anderen wieder eine Basis aufweisen. Zudem fehlt die Andeutung des Giebelreliefs; stattdessen erscheint das Giebelfeld mit einfachen Steinen ausgefüllt. Bei dieser Zeichnung könnte es sich laut Hülsen<sup>518</sup> und Bodnar<sup>519</sup> um die Kopie einer weiteren Zeichnung des Cyriacus von Ancona handeln. Diesem Vorschlag widerspricht jedoch ihre Ausführung: Während die Darstellung des *Codex Hamilton* Cyriacus' stetes Bemühen um Details zeigt, wie eben bei der Wiedergabe des Giebelfeldes, mutet die Zeichnung im *Codex Manzoni* eher wie eine flüchtige Skizze an. Auch eine Entstehung letzterer in situ, wie sie Brown und Kleiner vermuten,<sup>520</sup> ist zweifelhaft, da Cyriacus das Giebelfeld in der Fassung des *Codex Hamilton* angibt und dies kaum aus der Erinnerung nachgetragen, noch die zusätzlichen Säulen sowie die Basen nachträglich wieder entfernt haben wird. Zum anderen verweisen die von Sangallo vorgenommenen Veränderungen im *Codex Barberini* eher darauf, dass es sich auch in diesem

<sup>509</sup> Vgl. Fréart de Chambray 1650, 3.

<sup>510</sup> Damit nimmt Fréart de Chambray hier bereits Winckelmann und dessen Forderung der Nachahmung der Alten vorweg.

<sup>511</sup> s. Punkt 5.2.

<sup>512</sup> Beim Parthenon handelt es sich zwar nicht um ein Werk der archaischen, sondern der klassischen Zeit, aber auch der Umgang mit beziehungsweise die Reaktionen auf diesen Bau verdeutlichen die Unkenntnis griechisch-dorischer Architektur zu jener Zeit.

<sup>513</sup> Cyriacus 1747, S. XXXVII.

<sup>514</sup> Da Cyriacus bei seinen Zeichnungen sehr sorgfältig arbeitete und um Details bemüht war, scheinen die Änderungen in den baulichen Einzelheiten des Parthenons und insbesondere der Gestaltung der Säulen der Hand des jeweiligen Kopisten entsprungen zu sein, da diese auch untereinander differieren.

<sup>515</sup> Vgl. *Codex Hamiltonianus Berolinensis* 254, F. 85r.

<sup>516</sup> Vgl. *Codex Vaticanus Barberinianus latinus* 4424, F. 28v.

<sup>517</sup> Vgl. *Codex Berlin*, Ms. lat. qu. 432 (vormals *Codex Manzoni* 92, F.73r).

<sup>518</sup> Vgl. Hülsen 1910, 42.

<sup>519</sup> Vgl. Bodnar 1960, 129.

<sup>520</sup> Vgl. Brown – Kleiner 1983, 327.

Fall um das Zutun eines Kopisten handelt, der im Gegensatz zu Cyriacus vermutlich nie seine Studierstube verlassen hatte und sich an dem orientierte, was ihm vertraut war. In diesem Sinne konstatierte bereits Nikolaus Pevsner: „This complete blindness to what could be seen on the Acropolis, in Sicily and at Paestum can only have been caused by the tendency of scholars and amateurs to trust their books rather than their eyes and by the fascination of Rome.“<sup>521</sup>

Auch nachfolgende Publikationen von Griechenlandreisen blieben in der Wiedergabe der griechischen Monumente zu ungenau, als dass sie zu einem realen Bild griechischer Architektur hätten beitragen können. Noch die knapp zwei Jahrhunderte später entstandene Darstellung des Parthenon von Spon (1647-1685) und Wheler (1651-1724), die 1675-1676 Griechenland bereisten, gibt einen recht unspezifischen Peripteros wieder, dessen Krepis nun jedoch fünfstufig ist.<sup>522</sup> Da Spons Zeichnungen auch in andere Werke zur Architektur übernommen wurden, zum Beispiel von Fischer von Erlach (1656-1723)<sup>523</sup> und Montfaucon (1655-1741)<sup>524</sup>, wurde hier die Möglichkeit vertan, ein anschauliches, der Wirklichkeit entsprechendes Bild altgriechischer Architektur zu vermitteln. Daher erhielt Julien-David Le Roy (1724-1803), ein französischer Architekt, von der Architektur-Akademie den Auftrag, die antiken Bauten Griechenlands zu vermessen und zeichnerisch darzustellen.<sup>525</sup> Sein 1758 erschienenes Werk *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grece* ist in zwei Teile gegliedert. Während der erste Teil einen historischen Überblick über die Entwicklung der Architektur bietet und malerische Ansichten der antiken Bauten und ihrer örtlichen Gegebenheiten enthält, ist der zweite Teil, in dem die einzelnen Bauwerke nach Säulenordnungen geordnet sind, der Architekturtheorie gewidmet. Le Roy war von einem „progrès de l’Architecture“<sup>526</sup> überzeugt, der sich auch innerhalb der einzelnen Säulenordnungen nachvollziehen lasse. So unterteilt er beispielsweise die Dorica, ausgehend von den Angaben Vitruvs über das Verhältnis von Durchmesser des Säulenschaftes zur Säulenhöhe, in drei Entwicklungsstufen. Der ältesten Phase, für die es nach Vitruv noch keine genauen Vorgaben gab, ordnet er unter anderem einen Tempel in Thorikos, den großen Apollontempel von Delos und den archaischen Tempel von Korinth zu, der mittleren, mit einer Relation von unterem Durchmesser zu Säulenhöhe wie 1 : 6 die Bauten Athens: den Parthenon, das Theseion sowie die Propyläen. Und in der letzten Phase, für die das Verhältnis 1 : 7 vorgegeben war, fasste er schließlich jene dorischen Bauwerke zusammen, deren Säulen noch schlankere Proportionen aufweisen, darunter z. B. der Tempel des Augustus in Athen.<sup>527</sup> Mit seinen Zeichnungen und Beschreibungen hatte Le Roy nun ein Werk geschaffen, das den Lesern

<sup>521</sup> Pevsner – Lang 1986, 197.

<sup>522</sup> Vgl. Spon – Wheler 1690, II 28. Bei Spon und Wheler standen zudem die antiken Inschriften im Mittelpunkt des Interesses, hinter dem die Architektur zurücktrat.

<sup>523</sup> Vgl. Fischer von Erlach 1721, Taf. XIX.

<sup>524</sup> Vgl. Montfaucon 1719-1724, II, 1 80-81, Taf. XIV.

<sup>525</sup> Zu den vorangegangenen Publikationen zählte unter anderem auch das Werk von Richard Pococke, der jedoch in seiner Darstellung vom Parthenon erneut einige Veränderungen vorgenommen hatte. So wurde unter anderem der Giebel des Parthenons, der hier als intakter Bau wiedergegeben ist, lediglich mit Backsteinen gefüllt. - Vgl. Pococke 1745, 237, Taf. LXVII.

Das schnelle Voranschreiten von Le Roys Werk beruhte zum einen auf der diplomatischen Unterstützung Frankreichs, durch die er sich auch auf die türkische Mitarbeit verlassen konnte und zum anderen darauf, dass er bei der Identifizierung der einzelnen Bauten hauptsächlich auf Spons Arbeit zurückgriff und sich so wertvolle Zeit bei der Publizierung ersparte. - Vgl. Wiebenson 1969, 33-34.

<sup>526</sup> Le Roy 1758, S. VIJ.

<sup>527</sup> Vgl. Le Roy 1758, 1-14; Vitruv. 4, 1, 6; 4, 1, 8.

vor Augen führte, wie altgriechische Bauten wirklich aussahen und dass diese sich von den allgemein bekannten kaiserzeitlichen Ruinen Roms und den Vorgaben Vitruvs unterschieden. Allerdings enthält auch sein Werk einige „Korrekturen“ der Wirklichkeit, etwa wenn er für die dorischen Säulen der Propyläen der Athener Akropolis eine Proportion von eins zu sieben anstatt eins zu sechs angibt. Zudem äußert er sich kritisch gegenüber der Nachahmung altgriechischer Bauten. Stattdessen fordert er, sich sowohl in der Theorie als auch in der Praxis an allen antiken Bauten und vor allem an Vitruv zu orientieren und dabei auch nicht die Meinungen hervorragender Architekten zu missachten.<sup>528</sup>

Bereits seit 1748 planten die englischen Architekten und Künstler James Stuart und Nicholas Revett eine genaue Vermessung und Zeichnung der Bauten Griechenlands. Im Frühjahr 1751 begannen sie mit ihrer Arbeit in Athen, die sie für die kommenden drei Jahre in Anspruch nahm. Als ihr erster Band der *Antiquities of Athens* nach zahlreichen Verzögerungen schließlich 1762 erschien, enthielt er jedoch nicht die Bauten von der Akropolis, die damals im Mittelpunkt des Interesses stand. Diese wurden erst im zweiten Band 1788 veröffentlicht.<sup>529</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Le Roys Werk bereits dreißig Jahre bekannt und in andere Sprachen übersetzt. So detailreich und genau Stuart und Revetts Bauaufnahmen auch sind, Le Roy war ihnen in der Publikation altgriechischer Bauten auf griechischem Boden zuvorgekommen. Neues bot ihr Werk aber hinsichtlich der Identifizierung der Bauwerke, in die sie viel Zeit und Arbeit investiert hatten. Im Unterschied zu Le Roy votierten Stuart und Revett im ersten Band der *Antiquities of Athens* auch für die Vorbildhaftigkeit der griechischen Architektur: „Greece was the great Mistress of the Arts, and Rome, in this respect, no more than her disciple, it may be presumed, all the most admired Buildings which adorned that imperial City, were but imitations of Grecian Originals“<sup>530</sup>.

Wie aus diesem lediglich summarischen Exkurs zur Wiederentdeckung der (früh-) griechischen Dorica zu ersehen ist, war es ein langer Weg, bis wieder von einem Verständnis für originär griechische Architektur gesprochen werden konnte.<sup>531</sup> Stattdessen hatte die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts noch weit verbreitete Unkenntnis wirklich (früh-) griechischer Bauten zur Folge, dass griechische Architektur aufgrund ihres nunmehr als fremdartig empfundenen Charakters zunächst nicht mehr als solche erkannt wurde. Dies fand unter anderem in der Diskussion über die Herkunft der paestischen Tempel Ausdruck, die nach deren „Wiederentdeckung“ einsetzte.

Während weitestgehende Einigkeit darüber herrschte, dass es sich um dorische Bauten handelt,<sup>532</sup> wurde die Frage nach der Herkunft der Tempel, ob griechisch-dorisch, römisch-dorisch, etruskisch-dorisch oder vielleicht sogar ägyptisch, von einigen Zeitgenossen unterschiedlich beantwortet.<sup>533</sup> Von einem römischen Ursprung der Tempel scheint Ferdinando Sanfelice, der bereits erwähnte neapolitanische Architekt, der die Tempel

<sup>528</sup> Von vorbildhaftem Charakter war für Le Roy nur die Architektur der perikleischen und hadrianischen Zeit. – Vgl. Le Roy 1758, S. J-VJ.

<sup>529</sup> Stuart – Revett 1762-1816.

<sup>530</sup> Stuart – Revett 1762-1816, I S. I.

<sup>531</sup> Zur Wiederentdeckung der griechisch-dorischen Architektur vgl. auch: McCarthy 1972, 760-769; Raspi Serra 1986, passim.

<sup>532</sup> Den dorischen Stil der paestischen Tempel hatte bereits Pietro Summonte in dem oben erwähnten Brief an Marcantonio Michiel 1524 erkannt.

<sup>533</sup> Vgl. Mertens 1986, 167.

abreißen und seine Einzelglieder für den Bau des Palastes von Capodimonte wiederverwenden wollte, um so „conoscere la potenza degl'antichi Romani“<sup>534</sup>, ausgegangen zu sein.

Pierre-Jean Grosley (1718-1785), dessen Werk die bereits erwähnte Geschichte von der Wiederentdeckung der Tempel überliefert, hielt die paestischen Bauten, die er während seiner Italienreise um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Augenschein genommen hatte, aufgrund angeblicher Ähnlichkeiten in den Proportionen und der Konstruktion der Tempel für ägyptisch: „Par le goût & par les proportions de ces édifices, par leur ressemblance avec ceux qui subsistent encore dans la haute Egypte, il est aisé de se convaincre que leur construction a précédé la naissance des Arts, même chez les Grecs.“<sup>535</sup>

Der Comte de Caylus, der in Ägypten den gemeinsamen kulturellen Ursprung aller Völker sah<sup>536</sup>, führte die griechisch-dorischen Säulen auf ägyptische mit der Begründung zurück, dass diese ebenfalls keine Basis aufwiesen.<sup>537</sup> Der Italiener Mario Guarnacci (1701-1785) hielt Paestum dagegen für eine etruskische Stadt: „anche Paestum finisce per essere definita una città etrusca.“<sup>538</sup>

Auch Paolo Antonio Paoli (1720-1790) sprach sich in seinem 1784 erschienenen Werk *Paesti quod Posidoniam etiam dixere rudera*<sup>539</sup> für eine etruskische Herkunft der Tempel aus, diese verkörpert die „indole e la sodezza de'Toscani“<sup>540</sup>. Er sah in ihnen einen Beleg dafür, dass Roms etruskische Vorfahren die eigentlichen Begründer der Kunst waren: „la maniera dunque di fabbricare degli Etruschi nella più remota età in questo consisteva, che alla stabilità della mole corrispondesse un lavoro ed una simmetria ugualmente grandiosa; cosicché nelle proporzioni più basse non tanto comparisse la sodezza quanto una maestosa gravità, qual la ravvisiamo nel maggior tempio di Pesto.“<sup>541</sup> Die paestischen Tempel stellt er somit an den Anfang der steinernen Monumentalarchitektur. Die griechische Architektur, die dagegen den Höhepunkt in der architektonischen Entwicklung markiere, verkörpere dementsprechend „ordine e proporzione maravigliosa, leggiadria, vaghezza, eleganza“<sup>542</sup>.

Giovanni Battista Piranesi<sup>543</sup> (1720-1778), der 1777 zusammen mit seinem Sohn Francesco (1756/1758-1810) sowie Benedetto Mori, einem Architekten, und Augusto Rosa (1738-1784), einem Korkmodelleur, Paestum aufsuchte, scheint dagegen in den aus dieser Reise hervorgegangenen Paestum-Veduten von seiner bisher konsequent vertretenen Vorrangstellung der römischen Baukunst gegenüber der griechischen Abstand genommen zu haben.<sup>544</sup> Nachdem er bereits direkt auf dem Frontispiz auf die „grande, et majestueuse

---

<sup>534</sup> Sanfelice 1971, 248. Der Originalbrief wird im Archivio di Stato di Napoli aufbewahrt.

<sup>535</sup> Vgl. Grosley 1764, 244.

<sup>536</sup> Vgl. Kap. 6.1.4.

<sup>537</sup> Caylus 1756, 286-319.

<sup>538</sup> Guarnacci 1767, 198.

<sup>539</sup> Paolis Werk beinhaltet die Bauaufnahmen, die der Graf Felice Gazola für seine eigene Paestum-Publikation anfertigen ließ, die jedoch infolge verschiedener Verzögerungen nicht zustande gekommen war. - Vgl. Lutz 1991, 58.

<sup>540</sup> Paoli 1784, 43.

<sup>541</sup> Paoli 1784, 85.

<sup>542</sup> Paoli 1784, 43.

<sup>543</sup> Zu Piranesi und seinen Vorstellungen von der paestischen Architektur vgl. einführend: Wilton-Ely 2013, passim; Reudenbach 1979, passim.

<sup>544</sup> Zu der von Piranesi bis zu seinem Paestum-Aufenthalt vertretenen Vorrangstellung der römischen Baukunst vgl. Piranesi 1761, fol. XIX.

Architecture“<sup>545</sup> der Tempel verwiesen hat, erkennt er auf Tafel 1 die griechische Herkunft Paestums an, das von den Griechen Poseidonia genannt wurde, jedoch ohne auf die Erbauer der Tempel einzugehen: „l’ancienne Ville de Pesto, appelée par les Grecs Possidonia. Cette Ville fut anciennement sous la domination des Lucaniens, et ensuite sous celle des Romains“.<sup>546</sup> Ferner heißt es: „Les voyageurs connoisseurs assurent, que par rapport à l’architecture Grecque des Temples bâtis dans l’Ordre Dorique, ceux de Pesto sont superieurs en beauté à ceux, qu’on voit en Sicile et dans la Grèce.“<sup>547</sup> Die Großartigkeit dieser Bauwerke, bot ihm zudem die Möglichkeit darauf hinzuweisen, dass große Kunst in Italien ebenso blühte wie in Ägypten und Griechenland: „De tels monuments font connoître que l’on avoit des lors une grande connoissance des arts, et qu’ils ne fleurissoient pas moins dans l’Italie, que dans l’Egypte et dans la Grèce.“<sup>548</sup> Insbesondere in den Äußerungen zum Poseidontempel kommt seine Bewunderung dieser Bauten zum Ausdruck: „L’exactitude des proportions caracterise ce batiment pour une production de plus parfaites, et des mieux exécutées dans ce genre, et l’on peu l’dire que l’Architecte a tiré de son art de quoi s’attirer l’admiration de ses contemporains comme de la posterite.“<sup>549</sup> Die zuvor von Piranesi vertretene Ablehnung griechischer Architektur scheint somit ein Resultat seiner Unkenntnis griechischer Bauten gewesen zu sein.

Für die Mehrheit der Paestum-Besucher stand die griechische Herkunft der Tempel jedoch von Anfang an außer Zweifel. Aufgrund ihrer „Fremdartigkeit“ und der fehlenden Eleganz wurde diesen zunächst jedoch ein hohes Alter zugesprochen und ihre Entstehung in die griechische Frühzeit verlegt.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), der 1758 Paestum besuchte, berichtete noch im gleichen Jahr in einem Brief an Giovanni Lodovico Bianconi (1717-1781) vom hohen Alter der Tempel: „I tre tempj o sia Portici sono fatti sull’istesso stile, e fabbricati prima dello stabilimento delle leggi di proporzione. La Colonna Dorica ha da essere di 6 Diametri e quelle di Pesto non arrivano a 5. Da ciò si puo inferire che l’Architettura sia ridotta in regole d’arte dopo la Scultura.“<sup>550</sup> Diese Interpretation Winckelmanns beruhte auf der zeitgenössischen Theorie, dass die einzelnen Künste unterschiedlich schnell zu ihrer vollen Entwicklung gelangt seien: zunächst die Plastik, dann die Malerei und schließlich die Architektur.<sup>551</sup> Als Beispiel für die unterschiedlichen Entwicklungsgrade von Architektur und Skulptur führt er zudem den Parthenon an. Aus dem Proportionsverhältnis der Säulen dieses Tempels von 1 : 6 schlussfolgert er<sup>552</sup>, dass der Parthenon zu einer Zeit errichtet worden sei, in der es noch keine festen Regeln für die Proportionierung der Architektur gegeben habe, da laut Vitruv<sup>553</sup> für die Höhe der dorischen Säulen sieben Säulendurchmesser festgesetzt waren. Die Architektur des Parthenon bezeichnete er daher im Vergleich mit dem Skulpturenschmuck des Frieses als „poco elegante“<sup>554</sup>. Da zudem aus

<sup>545</sup> Piranesi 1778, Frontispiz.

<sup>546</sup> Piranesi 1778, Taf. 1; Hinsichtlich der Frage nach der Anerkennung des Griechischen durch Piranesi vgl. auch: Wittkower 1938, 147-158; Pane 1980, passim.

<sup>547</sup> Piranesi 1778, Frontispiz.

<sup>548</sup> Piranesi 1778, Taf. 1.

<sup>549</sup> Piranesi 1778, Taf. X.

<sup>550</sup> Diepolder – Rehm 1952, 384 Nr. 222 (Brief von Winckelmann an Bianconi vom 15. Juli 1758 aus Rom).

<sup>551</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 230. 232 [137-138].

<sup>552</sup> Vgl. Diepolder – Rehm 1952, 384 Nr. 222 (Brief von Winckelmann an Bianconi vom 15. Juli 1758 aus Rom).

<sup>553</sup> Vgl. Vit. 4, 1.

<sup>554</sup> Vgl. Diepolder – Rehm 1952, 384 Nr. 222 (Brief von Winckelmann an Bianconi vom 15. Juli 1758 aus Rom).

der antiken Literatur bekannt war, dass Phidias die Skulpturen geschaffen habe, wies der Parthenon für Winckelmann und seine Zeitgenossen hinsichtlich der Architektur und der Skulptur zwei unterschiedliche Entwicklungsstufen auf. Auch Pococke äußert diesbezüglich: „daß die Bildhauerkunst den höchsten Gipfel erreicht, da der Baukunst noch vieles an ihrer Vollkommenheit gefehlet.“<sup>555</sup> Darüber hinaus fragt er sich „ob die anderen prächtigeren Ordnungen zur Zeit seiner Erbauung schon erfunden gewesen; indem leicht zu erachten ist, daß man so viele Kosten darauf gewandt, man denselben auf die beste Art, so damals bekannt war, würde errichtet haben.“<sup>556</sup>

Das Wiederbekanntwerden frühgriechischer dorischer Tempel führte also zu der Überlegung, dass die anderen Säulenordnungen erst wesentlich später entwickelt worden seien. In der *Geschichte der Baukunst der Alten* von Christian Ludwig Stieglitz findet sich diesbezüglich sogar die These, die korinthische Ordnung sei erst unter Augustus vollendet worden.<sup>557</sup>

Die gedrungenen Proportionen der Säulen der paestischen Tempel, die nicht einmal ein Verhältnis von 1 : 5 aufweisen, schienen daher für eine Entstehung dieser Bauwerke in ältester Zeit zu sprechen: „Diese Tempel sind nach ihrer Bauart viel älter als alles was in Griechenland ist“.<sup>558</sup> Das gleiche hohe Alter nahm Winckelmann auch für die Tempel von Agrigent in Sizilien an, die ihm jedoch nicht aus eigener Anschauung, sondern durch die Aufzeichnungen des schottischen Architekten Robert Mylne und durch die Kupferstiche von Pancrazi in dessen *Antichità Siciliane*<sup>559</sup> bekannt waren.<sup>560</sup> Nach seinem Besuch in Paestum 1758 kam er, aufgrund der von ihm beobachteten Abweichungen<sup>561</sup> von den Angaben Vitruvs in den Proportionen der Säulen, des Gebälks und der Lösung des Eckkonflikts, zu dem Schluss, dass die drei Tempel oder Säulenhallen von Paestum, die den gleichen Stil aufwiesen, vor der Durchsetzung der Proportionsgesetze geschaffen worden seien: „I tre tempj o sia Portici sono fatti sull’istesso stile, e fabbricati prima dello stabilimento delle leggi di proporzione.“<sup>562</sup> Auch in seinen *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien* aus dem Jahre 1759 und dem ein Jahr später verfassten *Vorbericht zu den Anmerkungen über die Baukunst der Alten* bezeichnet Winckelmann die großgriechischen Altertümer als Zeugnisse aus den ältesten Zeiten, von denen bis dahin weder Vitruv noch dessen Nachfolger berichtet hätten: „Wer bisher eine in der Kunst gegründete Geschichte der griechischen Baukunst hätte schreiben wollen, würde mit dem Vitruvius von der Nothwendigkeit, welche gelehret Hütten und Häuser zu bauen, mit einmal einen Sprung bis auf die Zeiten der zierlichsten Baukunst haben thun müssen“<sup>563</sup>. Die paestischen Tempel zeugen für ihn von einer älteren Architektur, noch vor der Zeit des Perikles<sup>564</sup> und bilden somit Zeugnisse des später von ihm in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*<sup>565</sup>

---

<sup>555</sup> Pococke 1755b, 239.

<sup>556</sup> Pococke 1755a, 335-336.

<sup>557</sup> Vgl. Stieglitz 1792, 421.

<sup>558</sup> Diepolder – Rehm 1952, 366 Nr. 215 (Brief von Winckelmann an Berendis vom 15. May 1758 aus Rom).

<sup>559</sup> Pancrazi 1751-1752, passim.

<sup>560</sup> Vgl. Winckelmann 2001, 223-224.

<sup>561</sup> Vgl. Winckelmann 2001, 227-230.

<sup>562</sup> Diepolder – Rehm 1952, 384 Nr. 222 (Brief von Winckelmann an Bianconi Mitte April 1758 aus Rom).

<sup>563</sup> Winckelmann 2001, 224-225.

<sup>564</sup> Vgl. Diepolder – Rehm 1952, 243 Nr. 157 (Brief von Winckelmann an Bianconi vom 29. August 1756 aus Rom).

<sup>565</sup> Vgl. Kap. 6.1.6.



herausgearbeiteten ersten Stiles, also der Phase der griechischen Kunst, die wir heute als archaisch bezeichnen.

Im Concordia-Tempel von Agrigent, der für ihn „ohne Zweifel eins der ältesten griechischen Gebäude in der Welt“<sup>566</sup> darstellte, sowie im Ceres- und Poseidontempel von Paestum sah Winckelmann noch Zeugnisse ein und derselben Entwicklungsstufe: „diese und jener scheinen von gleichem Alterthume.“<sup>567</sup> Dabei sind es gerade die altertümlichen Merkmale dieser dorischen Bauwerke, wie zum Beispiel die Schwere des Gebälks, die von Winckelmann positiv herausgestellt werden: „Denn an dem Tempel zu Girgenti so wohl als an denen zu Pesto ist das Gebälk groß und prächtig, und stärker, als es die Höhe der Säulen erforderte“<sup>568</sup>. Immer wieder betont er die Einfachheit und Größe der einzelnen Bauglieder: „Die Verzierungen an dem Tempel zu Girgenti und an denen zu Pesto sind, wie überhaupt in den ältesten Zeiten, groß und einfältig. Die Alten sucheten das Große, worinn die wahre Pracht bestehet: daher springen die Glieder an diesen Tempeln mächtig hervor, und viel stärker, als zu Vitruvius Zeiten“<sup>569</sup>. Die Alten vermieden alles Kleinliche und bevorzugten anstelle kurviger Profile Gradlinigkeit: „Die Einfalt bestehet unter andern in der wenigen Ausschweifung: daher siehet man an unsern Tempeln weder Hohlkehlen noch halbrunde Leisten, sondern alles geht nach fast geraden Linien.“<sup>570</sup>

Winckelmanns Ansicht, dass in Paestum und Girgenti dorische Säulen „fast von ihrem ersten Ursprunge“<sup>571</sup> zu betrachten seien, wurde unter anderem auch von Thomas Major (1720-1799), der sein Werk *The Ruins of Paestum* 1768 zugleich in Englisch und Französisch herausbrachte, geteilt. Für ihn verkörperten die Tempel eine Art „Kindheitsstadium“: „Grecian Architecture in its Infancy“<sup>572</sup>. Die gedungenen Proportionen der dorischen Säulen und die „Einfachheit“ der einzelnen Bauglieder vermittelten eine Vorstellung von den Anfängen in der Entwicklung der Architektur: „the Doric Order here described on account of the shortness of its Columns, and the simplicity of the Entablature and Capital, comes the nearest to the Origin of Architecture.“<sup>573</sup>

Da die Kenntnisse über die antike Architektur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich auf den antiken Bauwerken von Rom und auf Vitruvs Regelwerk beruhten, wurde Winckelmanns Begeisterung<sup>574</sup> für die paestischen Tempel nicht von allen Zeitgenossen geteilt. Deren Architektur wirkte im Gegensatz zu der Eleganz der römischen Bauten so fremd und entsprach so gar nicht den mit griechischer Architektur verbundenen Idealvorstellungen, dass ihnen zunächst mit Unverständnis, Bestürzung und offener Ablehnung begegnet wurde. Lascelles Raymond Iremonger (1718/1719-1793), ein englischer Dilettant, berichtete 1752 in einem Brief an Sir Roger Newdigate of Arbury Hall in Warwickshire (1719-1806) von seinen Eindrücken beim Anblick der paestischen Tempel. Diese seien zwar von ihrer Größe her überraschend, verfügten ansonsten aber über „no

---

<sup>566</sup> Winckelmann 2001, 226.

<sup>567</sup> Winckelmann 2001, 226.

<sup>568</sup> Winckelmann 2001, 229.

<sup>569</sup> Winckelmann 2001, 231.

<sup>570</sup> Winckelmann 2001, 232.

<sup>571</sup> Winckelmann 2001, 22.

<sup>572</sup> Major 1768, S. III.

<sup>573</sup> Major 1768, 20.

<sup>574</sup> „Ich habe [...] das was mir das ehrwürdigste aus dem ganzen Alterthum ist, nemlich Pesto gesehen [...]“ – Diepolder – Rehm 1952, 404 Nr. 228 (Brief von Winckelmann an Stosch vom 11. August 1758 aus Rom).

great pleasure by their elegance or taste“<sup>575</sup>, „the Pillars [...] being short, out of proportion, & vastly overcharged in their Capitals, & the Intablature & Pediments are very heavy“<sup>576</sup>. Dieselbe Auffassung vertrat 1753 auch Lord North of Wroxtton (1732-1792), der die Säulen ebenfalls als „short, clumsy & ill-shaped“<sup>577</sup> bezeichnete und in ihnen den „Rohzustand“ aus der Zeit der Anfänge der dorischen Ordnung verkörpert sah. Die Erhaltung der Tempel ließe sich zum einen mit der Wertlosigkeit des Materials und zum anderen mit der schlechten Beschaffenheit der Architektur begründen.<sup>578</sup>

Der britische Architekt Sir John Soane (1753-1837) empfand die paestischen Tempel, die er 1779 untersuchte und die seine erste Begegnung mit griechisch-dorischer Architektur darstellten, als „exceedingly rude“<sup>579</sup> und kam zu dem Schluß, dass „they have all the particul[arities] of the Grecian Doric, but not the elega[nt] taste“<sup>580</sup>.

Besonders deutlich äußerte James Adam (1732-1794) seine Ablehnung: „The famous antiquities so much talked of late as wonders, but which, curiosity apart, dont merit half the time and trouble they have cost me. They are of an early, an inelegant and unenriched Doric, that afford no detail and scarcely produce two good views.“<sup>581</sup> Insbesondere in der lastenden Schwere der dorischen Säulen begründete sich das Missfallen: „Wie ist es Sybariten möglich gewesen, eine so ungeheure Menge von Säulen, von so schlechtem Stoffe, so grober Arbeit, so ungeschickter und einförmiger Masse und Gestalt zu erfinden und aufzurichten? Die griechischen Säulen haben sonst nicht den Fehler, daß sie die Erde belasten; mit Leichtigkeit stiegen sie in die Höhe, sie schossen gleichsam auf in die Luft. Diese hingegen senken sich durch ihre Schwere ins Erdreich, und stürzen hin.“<sup>582</sup> Obwohl Dupaty jenen zustimmte, „die an diesen Tempeln keine Meisterstücke der griechischen Baukunst, sondern vielmehr ihre ersten Versuche erblicken [und dass] zu jener Zeit, als die Kunst diese plumpen Pfeiler zu Wege brachte, [...] sie noch die ächten Verhältnisse der Säule“<sup>583</sup> suchte, so konnte er nicht umhin sich einzugestehen, „daß neben aller Plumpheit dieser Tempel dennoch Schönheiten bestehen können. Sie bieten dem Anblick in der That Einfalt, Einheit, ein Ganzes dar, und diese Schönheiten behaupten immer den ersten Rang. Die Einbildungskraft kann sich fast alle übrigen hinzudenken; diese kann sie nie ersetzen.“<sup>584</sup>

In den Publikationen der Jahre nach den ersten Veröffentlichungen<sup>585</sup> über Paestum finden sich daneben zahlreiche neutral gehaltene wie auch positive Äußerungen, in denen die Bauwerke zwar als „merkwürdige[...] Tempel“<sup>586</sup> bezeichnet, aber dennoch als „wirklich wichtige[...] Reste des Alterthums“<sup>587</sup>, als „schätzbare[...] Ueberbleibsel[...] des griechischen Alterthums“<sup>588</sup> oder schlicht und einfach als „wichtige[...] Entdeckung“<sup>589</sup> bewertet wurden.

<sup>575</sup> McCarthy 1972, 761. – Der Brief wird im Warwickshire Country Record Office mit der Signatur Warwick CR 136/B 1778 verwahrt.

<sup>576</sup> McCarthy 1972, 761.

<sup>577</sup> McCarthy 1972, 762. – Dieser Brief ist unter der Signatur Warwick CR 125C/2/1-2 zu finden.

<sup>578</sup> Vgl. McCarthy 1972, 762.

<sup>579</sup> Massara 1986, 107; vgl. auch de la Ruffinière du Prey 1982, 137, 191.

<sup>580</sup> Massara 1986, 107.

<sup>581</sup> Tagebucheintrag vom 21. November 1761, zitiert nach: Fleming 1962, 293.

<sup>582</sup> Dupaty 1790, 167.

<sup>583</sup> Dupaty 1790, 168.

<sup>584</sup> Dupaty 1790, 168.

<sup>585</sup> Vgl. a. O. (Anm. 476).

<sup>586</sup> Anonymus 1787, 61.

<sup>587</sup> Anonymus 1787, 62.

<sup>588</sup> Anonymus 1768e, 1051.

Die dorische Architektur der paestischen Tempel zeige das „höchste[...] Alterthum“<sup>590</sup>, das den „Geschmack der älteren und verbesserten griechischen Architektur“<sup>591</sup> wiedergibt. Die Tempel von Paestum seien für die Architektur bedeutsam, weil sie „von der dorischen Ordnung aus einer Zeit, die ihrem Ursprunge nahe ist, Nachricht geben“<sup>592</sup> und vermittelten eine Vorstellung von der „Art dorischer Ordnung, welche das entfernteste Alterthum anzeigt“<sup>593</sup> sowie von „Gebäude[n] von der dorischen Ordnung, in ihrer ersten Einfalt“<sup>594</sup>. Zudem reifte langsam die Erkenntnis, dass die frühgriechischen Tempel Großgriechenlands nicht mit dem schlankeren Baustil des antiken Roms vergleichbar seien, und damit auch die Einsicht, dass die antike griechische Architektur nicht mit der römischen gleichzusetzen ist. Am deutlichsten tritt diese Einsicht bei Henry Swinburne (1743-1803) und Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) zutage. Beide verweisen darauf, dass ein Verständnis für beziehungsweise eine Annäherung an die paestischen Bauten nur möglich sei, wenn sie als Werke ihrer Zeit, unabhängig von Vergleichen mit den vertrauten römischen Altertümern betrachtet würden. Bei Swinburne heißt es: „Die Majestät dieser Ruinen muß auch Bewunderung selbst in denen erregen, deren Geschmack sich nur an der verschwenderisch-zierlichen Bauart belustiget, welche die alten Römer so entzückte, und in welcher die neuern Römer ihr Genie und ihre Einbildung ohne Gränzen auszuschweiffen erlauben; ein Auge, das nur durch den Anblick des feinen Korinthischen Laubwerks, und der kleinlichen Theile der zusammengesetzten Ordnung sich aufklärt, wird vielleicht keinen angenehmen Eindruck, durch den Blick solcher massiven Ebenmasse, solcher einfachen und festen Theile wie diese erhalten. Ein Bemerkter muß ernsthaft über die Kunst nachgedacht und den Endzweck eines jeden Gebäudes mit den Absichten des Baumeisters erwägt haben, ehe er sich bereden kann, diesen edlen Ueberresten des Alterthums das Lob zu ertheilen, das sie so reichlich verdienen.“<sup>595</sup>

Goethe schildert seine anfänglichen Schwierigkeiten und sein Unbehagen, als er den Tempeln zum ersten Mal gegenüberstand in den Aufzeichnungen seiner *Italienischen Reise* vom 23. März 1787: „Von einem Landmanne ließ ich mich indessen in den Gebäuden herumführen; der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ersten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet, ja ich pries den Genius, daß er mich diese so wohl erhaltenen Reste mit Augen sehen ließ, da sich von ihnen durch Abbildung kein Begriff geben läßt. Denn im architektonischen Aufriß erscheinen sie eleganter, in perspektivischer Darstellung plumper, als sie sind, nur wenn

---

<sup>589</sup> Anonymus 1768d, 285.

<sup>590</sup> Anonymus 1768a, 252.

<sup>591</sup> Anonymus 1787, 66.

<sup>592</sup> Anonymus 1770, 183.

<sup>593</sup> Anonymus 1768c, 311.

<sup>594</sup> Anonymus 1768e, 1053.

<sup>595</sup> Swinburne 1785, 165.

man sich um sie her, durch sie bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf.“<sup>596</sup>

Goethe prägte somit den heute noch verwendeten Terminus des „Strengen Stils“ und bezog sich dabei auf Winckelmanns Modell von der Unterteilung der Entwicklung der griechischen Kunst in vier Stile.<sup>597</sup> Dieser konstatierte für seinen älteren Stil: „Die Kunst war strenge und hart“<sup>598</sup> und dass dessen Eigenschaften bereits die Vorbereitungen für den hohen Stil waren, den sie „zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdrucke“ geführt haben. Hieraus leitete Goethe vermutlich den Begriff „Strenger Stil“ ab, ohne diesen aber chronologisch eindeutig zu fixieren.<sup>599</sup> Thomas Lutz hat bereits darauf hingewiesen, dass Goethes Äußerungen nicht mit einer allgemeinen Akzeptanz dieses Baustils gleichzusetzen sind.<sup>600</sup> Allerdings wies Goethe seinen Zeitgenossen hier einen Weg, sich der „Fremdartigkeit“ dieser frühen Architektur anzunähern. Selbst an die schlankere Baukunst seiner Zeit gewöhnt, fühlte er sich zunächst von der Gedrungenheit der Säulen befremdet.<sup>601</sup> Er stellte jedoch sein persönliches Geschmacksurteil zurück und rief sich Winckelmanns Beschreibung von der Entwicklung innerhalb der Kunst einer Nation ins Gedächtnis und dass zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Kunststile existierten. Sich den strengen Stil der Plastik vergegenwärtigend erlangte er Zugang zu den paestischen Bauwerken, die ihm nun zum Abschluss seiner Paestum- und Sizilienreise als „die letzte und, fast möcht’ ich sagen, herrlichste Idee, die ich nun nordwärts vollständig mitnehme“<sup>602</sup> erschienen. Da Goethe auch die (bereits erwähnten) Publikationen über die athenischen Bauten bekannt gewesen sein dürften, insbesondere die zum Parthenon, dessen Skulpturen man als Werke des Phidias verstand, der von Winckelmann dem zweiten Stil zugewiesen wurde, konnte Goethe hier vermutlich durch Vergleiche Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der Tempel Paestums ziehen, die er zeitlich nicht differenzierte, von denen der Poseidontempel jedoch den größten Eindruck auf ihn machte.

Das Vorhandensein anschaulicher Abbildungen der paestischen Tempel wie auch der antiken Bauten des griechischen Mutterlandes, insbesondere des archaischen Apollontempels von Korinth (um 540 v. Chr.), und detaillierte Angaben zu deren Maßverhältnissen führten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Vorstellung von der Entwicklung innerhalb der griechischen Dorica. Bereits Thomas Major erkannte durch Vergleiche der Proportionen der einzelnen Bauten, dass die drei paestischen

---

<sup>596</sup> Goethe 2002, 219-220.

<sup>597</sup> Zu Winckelmanns Modell vgl. Kap. 6.1.6.

<sup>598</sup> Winckelmann 2002, 2(1776) 445 [469].

<sup>599</sup> Goethe verwendete den Terminus „Strenger Stil“ bereits zuvor bei seiner Beschreibung der Minerva (= Athena) Giustiniani (röm. Kopie eines Originals um 400 v. Chr.) vom 13. Januar 1787 in seiner „Italienischen Reise“: „Wenn ich aber nicht irre, so ist sie von jenem hohen, strengen Styl, da er in den schönen übergeht, die Knospe, indem sie sich öffnet, und nun eine Minerva, deren Charakter eben dieser Übergang so wohl ansteht.“ - Goethe 2002, 159.

Nach Goethe war es der Schweizer Maler Heinrich Meyer (1759-1832), der 1824 zwischen den alten und den hohen Stil den gewaltigen Stil eingefügt hatte, der von der 60. Olympiade bis auf den Phidias reiche. Im Unterschied zu den Werken des hohen Stils fehlte diesen noch „das leichte, freie Spiel der Kunst, die feinere Bildung des Geschmacks, alles hat eine herbe, nach jetzt geltenden Ansichten wenig genießbare Strenge.“ - Meyer 1824, 47.

<sup>600</sup> Vgl. Lutz 1991, 55.

<sup>601</sup> Vgl. Goethe 2002, 219.

<sup>602</sup> Goethe 2002, 323.

Bauwerke nicht gleichen Alters waren, wovon Winckelmann<sup>603</sup> noch ausgegangen war, sondern dass der Poseidontempel das jüngste und die Basilika das altertümlichste Bauwerk darstelle.<sup>604</sup> Auch Friedrich Münter (1761-1830), der 1785 und 1786 durch Neapel und Sizilien reiste, war sich der unterschiedlichen Entwicklungsstufen der einzelnen Tempel bewusst. Zu den paestischen Tempeln bemerkte er: „Alle andre dorische Tempel, wovon man in Sicilien und dem Königreich Neapel Ueberbleibsel findet, sind von neuerer schon mehr verfeinerter Baukunst, als diese, die überall das Gepräge der Simplicität und Kraft des höchsten Alterthums an sich tragen“<sup>605</sup>. Als Grundlage für die Datierung dieser frühgriechischen Tempel dienten weiterhin Vitruvs Angaben zur Dorica: „Die Späteren aber, die in Geschmack und Schärfe ihres Urteils weiter fortgeschritten waren und an schlankeren Maßverhältnissen Gefallen fanden, setzten für die Höhe der dorischen Säulen sieben Säulendurchmesser fest“.<sup>606</sup> Dem Apollontempel von Korinth, der mit seinen vier unteren Durchmessern die gedrungensten Säulen des Mutterlandes aufweist, wurde das höchste Alter zugeschrieben. Aufgrund seines Proportionsverhältnisses von 1 : 4 gingen sowohl Le Roy als auch Stuart und Revett bereits von einem hohen Alter und einer Erbauung noch vor der Zeit des Perikles aus: „le Temple de Corinthe est d’une haute antiquité, & qu’il a été construit vraisemblablement avant le siècle de Péricles.“<sup>607</sup>, „Here are the remains of a Doric temple, apparently of great antiquity, and built before architecture had received the improvements it afterwards did the time of Pericles.“<sup>608</sup>

Bereits Jacob Spon, der sonst weder eine zeitliche Differenzierung von Antiken vornahm noch über eine Vorstellung von verschiedenen Stilstufen verfügte, waren während seiner Griechenlandreise 1675/1676 die Unterschiede in den Proportionen der Tempel von Korinth und Athen aufgefallen. Bezüglich der Säulen des korinthischen Apollontempels notierte er: „Ich hielte dies Säulen vor die ältesten, die ich mein Tag gesehen, weil sie von sonderlicher Proportion waren. Denn ungeachtet sie nach Dorischer Art sind, haben sie doch keine solche Proportion, wie die zu Athen, und anderweitig. [...] Im übrigen sind sie denen zu Athen ähnlich, und ohne Basis.“<sup>609</sup>

Aloys Hirt (1759-1837) schreibt in seiner *Geschichte der Baukunst bei den Alten* sowohl den Tempel von Korinth als auch die drei paestischen Tempel seiner ersten Periode zu, die er als „Ersten oder mythischen Zeitraum“ bezeichnet und die vom Anfang der Olympiaden bis auf das Alter des Cypselus reicht: „Die drei Tempel müssen wir nach dem Charakter ihrer Baukunst zu den ältesten der griechischen noch vorhandenen Bauwerke zählen, und in gegenwärtiges Alter setzen. Solche alterthümlichen Verhältnisse nehmen wir nur noch an dem angegebenen Tempel zu Corinth wahr“<sup>610</sup>. In seine zweite Periode, von Cypselus bis zu den Schlachten von Salamis und Plataeae (Ol. 30 – Ol. 75,2), ordnet er die altgriechischen Tempel Siziliens mit Säulenhöhen von noch nicht ganz fünf unteren Durchmessern. Zur dritten Periode von Ol. 75,2 bis Ol. 114,1, d. h. von den Befreiungskriegen gegen die Perser bis zum Tod Alexanders des Großen, zählt er schließlich jene dorische Bauten, deren Säulen eine Höhe über fünf bis zu sieben untere Durchmesser aufweisen: „Die Denkmäler von

<sup>603</sup> Vgl. Winckelmann 2001, 226.

<sup>604</sup> Vgl. Major 1768, 28.

<sup>605</sup> Münter 1790, 89.

<sup>606</sup> Vitr. 4, 1, 8.

<sup>607</sup> Le Roy 1770, 45.

<sup>608</sup> Stuart – Revett 2008, 41.

<sup>609</sup> Spon – Wheler 1690, II 56.

<sup>610</sup> Hirt 1821-1827, I 236-237.

Sizilien zeigen sich als die niedrigsten; der Säulenschaft erreicht noch keine fünf Durchmesser, und ist also noch kein voller Durchmesser höher, als die in der vorigen Epoche erwähnten von Corinth und Paestum, welche nur eine Höhe von vier Durchmessern haben. Die äginetischen und noch mehr die attischen Monumente steigen: die Säule hat über fünf, fünf und einen halben bis nahe an sechs Durchmesser. Aber an dem späteren Bau des Jupitertempels zu Nemea hat sie schon siebenthalb, ein Verhältnis, was wir bei dem dorischen Tempelbau als das Höchste betrachten möchten.“<sup>611</sup> Die paestischen Tempel wirkten auf Hirt „noch schwerfällig, strotzend, niedrig und ohne Anmuth“<sup>612</sup>, wohingegen sein dritter Zeitraum und damit die schlanker proportionierten Bauwerke der perikleischen Zeit „uns das Innerste, Höchste und Heiligste schauen [lässt], was die Kunst je vermochte. Sie erscheint auf ihrem Gipfel, und erfüllt das Ideal von dem, was Kunst überhaupt seyn soll und seyn kann. Weiter als in diesem Zeitraume ging die Kunst nie, denn in ihrer Vollendung sich darstellend, ließ sie kommenden Altern nichts übrig, als sie anzustauen, zu eressen, und daran festzuhalten, wenn man nicht zurückstehen wollte.“<sup>613</sup>

Auch Stieglitz sah in seiner *Geschichte der Baukunst* das Ideal der dorischen Architektur erst in der Klassik mit den schlankeren Proportionsverhältnissen erreicht: „Der hohe, einfache Styl des vorigen Zeitraumes ging jetzt in den schönen Styl über. Edle Einfalt, majestätische Größe, verbunden mit Schönheit, ist der Charakter der Baukunst dieser Zeit.“<sup>614</sup> Dementsprechend urteilt er bezüglich der frühgriechischen Bauten: „Der Charakter der Kunst dieser Zeit ist hohe, edle Einfalt, die sich eben so sehr von dem Rohen entfernt, als sie sich dem Schönen nähert.“<sup>615</sup> In diesen Äußerungen kommt das Schönheitsempfinden jener Zeit zum Ausdruck, dass die schlankeren Verhältnisse der klassischen Zeit bevorzugte. Daher fand auch der Poseidontempel, der bereits im strengen Stil des klassischen 5. Jh. v. Chr. errichtet worden war, in den einzelnen Berichten die größte Zustimmung. Auch Goethe hatte nach seinem zweiten Besuch in Paestum 1787 festgehalten: „Auch ist der mittlere Tempel nach meiner Meinung allem vorzuziehen, was man noch in Sizilien sieht.“<sup>616</sup> Bei Swinburne klingt es ähnlich: „eines der edelsten Denkmäler des Alterthums, das wir noch haben.“<sup>617</sup> Kephallides notierte nach seiner Reise durch Italien und Sizilien, dass der Poseidontempel: „von den meisten Kennern mit Recht für das schönste antike Gebäude der Welt, das wir noch bewundern, gehalten worden; unglaublich ist die Wirkung seiner einfachen Erhabenheit und Majestät und nie hat jemals der äußere Anblick eines neueren Gebäudes einen so unbegreiflichen Eindruck auf uns gemacht, wie dieses unsterbliche Denkmal der griechischen Kunst.“<sup>618</sup>

Die Aufstellung einer Entwicklungslinie der griechisch-dorischen Architektur durch Vergleiche der altgriechischen Denkmäler führte zudem zu der Einsicht, dass diese Bauten nicht aus einem entfernten, primitiven Altertum „fast von ihrem ersten Ursprunge“<sup>619</sup> stammten. Daher besteht ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für Hirt darin, dass sie „zeigen, wie viele Epochen die Baukunst zu durchlaufen hatte, bis bestimmte Grundsätze

---

<sup>611</sup> Hirt 1821-1827, II 113.

<sup>612</sup> Hirt 1821-1827, I 253.

<sup>613</sup> Hirt 1821-1827, II 1.

<sup>614</sup> Stieglitz 1792, 249-250.

<sup>615</sup> Stieglitz 1792, 208-209.

<sup>616</sup> Goethe 2002, 323.

<sup>617</sup> Swinburne 1785, 167.

<sup>618</sup> Kephallides 1818, II 146.

<sup>619</sup> Winckelmann 2001, 22.

über die Verhältnisse von jenen Künstlern konnten festgesetzt werden, aus welchen Vitruv größtentheils die seinigen zog.“<sup>620</sup> In seiner Schrift *Über Paestum* von 1790 geht Hirt noch davon aus, dass die Tempel von Paestum älter seien als die athenischen und sizilischen Bauwerke: „Sicher bleibt es, daß die Pästumischen Monumente den altgriechischen Stil mit allen ältern Gebäuden von Sizilien und dem eigentlichen Griechenland gemein haben. Nur sollte man aus dem niedrigen Verhältnisse der Säulen urtheilen, daß sie die athenischen und sizilianischen Tempel an Alter übersteigen.“<sup>621</sup> In seiner *Geschichte der Baukunst bei den Alten* von 1821-1829 gelangt er dagegen zu der Erkenntnis, dass einige Völker, insbesondere in Großgriechenland und Sizilien, länger an der Formsprache bereits vergangener Zeiten festgehalten haben und sich allein daraus nicht auf ein höheres Alter schließen lasse: „Dies ändert sich [...], aber nicht auf einmal, und in einigen Gegenden geschwinder, in anderen langsamer. Die dorischen Völker, besonders in den westlichen Ländern, wie in Sizilien, erheben sich nur schwer zu leichtern Verhältnissen; bei den zum ionischen Stamm Gehörigen, wie in Athen, geht es leichter, und noch geschwinder, wie es scheint, auf den ionischen Küsten Asiens.“<sup>622</sup> „Ueberhaupt scheint es, als wenn die Völker dorischen Stammes länger an dem Alterthümlichen hielten, und nur allmählig sich an schlankere und gefälligere Verhältnisse gewöhnten.“<sup>623</sup> Dieselbe Schlussfolgerung hatte bereits August Rode 1796 in seiner Übersetzung von Vitruvs *Baukunst* aus den geringen Proportionsverhältnissen, die sich in verschiedenen antiken Stätten in Großgriechenland und Sizilien, wie zum Beispiel in Selinunt, Girgenti, Paestum und Segesta finden, gezogen: „Es scheint aber, der ältere Dorische Styl wurde auf dieser Insel beybehalten, lange noch, nachdem er im eigentlichen Griechenlande schon verändert worden war. Bekanntlich hatten viele Dorier sich in Sicilien niedergelassen [...]. Diese haben die ursprüngliche, von ihnen benannte Bauart weder verlassen, noch sehr verändert, und daher kommt das Gleichförmige in ihren Tempeln. In Griechenland hingegen verbesserte man den ältern Styl, vermuthlich besonders nach dem Persischen Kriege, wie viele zerstörte und verbrannte Tempel aufgebauet werden mußten.“<sup>624</sup>

Erstaunlich ist, dass bereits Le Roy, dessen Werk am Anfang der Auseinandersetzung mit den altgriechischen Bauten steht, das irrtümlich zu hoch angesetzte Alter der Tempel von Korinth und Paestum bezweifelt, weil deren Proportionen nicht zwangsläufig eine Datierung in eine Zeit erlaubten, bevor das Verhältnis der Höhe zum Säulendurchmesser auf 1 : 6 sich durchgesetzt habe. Vielmehr verwies er bereits darauf, dass auch danach noch Bauten mit abweichenden Proportionsverhältnissen errichtet worden seien: „Nous conjecturons par un Temple de Corinthe, don't nous donnons les Desseins, par un autre que nous avons trouvé dans l'Attique, & par ceux que l'on voit à Paestum, dont les colonnes ont bien moins de six diametres de hauteur, que cette proportion très – raccourcie des colonnes, étoit en usage avant que l'on eût établi aucunes regles sur le rapport de leur hauteur à leur grosseur: nous ne prétendons pas pour cela, que les Temples que nous venons de citer, soient d'une antiquité plus reculée que le temps dans lequel elles furent fixées à six diametres; mais seulement qu'ils nous donnent l'idée de cette premiere maniere de bâtir, qui a pu se conserver long-temps, même après l'établissement des regles dont nous avons

---

<sup>620</sup> Hirt 1790, 94.

<sup>621</sup> Hirt 1790, 92.

<sup>622</sup> Hirt 1821-1827, II 113.

<sup>623</sup> Hirt 1821-1827, II 37.

<sup>624</sup> Rode 1796, 165-166 Anm. r.

parlé.”<sup>625</sup> In seiner Abhandlung über die Dorier gelangt schließlich Karl Otfried Müller (1797-1840) zu dem Ergebnis, dass die Dorier nicht nur länger an der traditionellen Formsprache festhielten als andere Völker, sondern auch, dass die Strenge wie auch die lastende Schwere, welche die Tempel dem Betrachter vermitteln, spezifische Charakteristika der dorischen Baukunst darstellen: „Es ist der Dorische Charakter, der die Dorische Baukunst schuf. Im Dorischen Tempel ist die zu tragende Last absichtlich verstärkt, und dem Gebälk eine ausnehmende Höhe gegeben; aber im Verhältniß sind auch die Säulen ungemein stark und nahe neben einander gestellt: woraus uns dasselbe Gefühl entsteht, wie wenn wir einen augenfällig starken Mann eine gewaltige Last tragen sehn, und Erstaunen über die Schwere sich mit der Freude über die Sicherheit des Unternehmens mischt. Die schnelle Verjüngung der Säule (aber ohne Schwellung) und die starke Ausladung des Capitäls (aber ohne viel Rundung) erhöhen den Eindruck von Mächtigkeit und Bestimmtheit; der Wechsel langer unverzierter Flächen mit kleineren verzierten Gliedern erweckt das Gefühl einfacher Größe, ohne daß sie monoton und ermüdend erschiene; die über dem Ganzen verbreitete Klarheit wird durch den dunklen Schatten gesteigert, der unter dem vorspringenden Kranzgesims liegt; oben schließt die heitere Giebelfläche krönend das Ganze. So spricht sich in dieser Kunstschöpfung der dem Stamme eigene Sinn für strenges Gesetz, einfaches Maaß, reine Uebereinstimmung aus.“<sup>626</sup>

Die Tempel Paestums zeigen somit exemplarisch, dass es von der „Wiederentdeckung“ altgriechischer dorischer Architektur um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als diese insbesondere durch Stichpublikationen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden, noch ein langer Weg bis zu ihrer Akzeptanz war. Zunächst musste sich die Erkenntnis durchsetzen, dass signifikante Unterschiede zwischen der griechischen und römischen Baukunst bestehen, die bis dahin aus Unkenntnis griechischer Bauten gleichgesetzt worden waren. Erst langsam bildete sich eine Vorstellung von der Eigenart des griechischen Stils heraus. Allerdings konnten die paestischen Tempel, wie auch die frühgriechischen Bauten des Mutterlandes, mit ihrer Gedrungenheit, Strenge und Schwere den im Rokoko mit der „grande manière“ verbundenen und von den römischen Ruinen geprägten ästhetischen Idealvorstellungen nicht entsprechen, was zunächst zu ablehnenden und reservierten Reaktionen führte. Dementsprechend bedeutsam war die Erkenntnis, dass die einzelnen paestischen, sizilischen und mutterländischen Tempel verschiedene Entwicklungsstufen der griechischen Architektur darstellen; bis dahin galten alle Altertümer einfach als antik, und es gab noch kein Bewusstsein für verschiedene Zeitstufen.

In der zunehmenden Akzeptanz der frühgriechischen Tempel kommt zudem ein Wandel des zeitgenössischen Ästhetikverständnisses zum Ausdruck. Winckelmann hebt in seinen *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in Mahlerey und Bildhauerkunst*<sup>627</sup> die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Kunst hervor und entspricht damit dem Zeitgeist. Seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts und vor allem im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurden die bis dahin bewunderte Eleganz und der Luxus des barocken Überschwangs zunehmend kritisiert, an ihre Stelle trat die Vorbildhaftigkeit des Einfachen,

---

<sup>625</sup> Le Roy 1770, S. XIV.

<sup>626</sup> Müller 1824, 258-259.

<sup>627</sup> Winckelmann 1756, 24.



der „simplicité“.<sup>628</sup> So sprach beispielsweise schon Roger de Piles (1635-1709) 1677 den griechischen Antiken eine „grande simplicité“ zu, die sich auf das Studium der Natur begründete: „une grande simplicité qui retranche tous les ornemens superflus, qui n’admet que ceux où l’artifice semble n’avoir aucune part, & qui rendant la nature toujours la maîtresse, la fait voir plus noble, plus grande & plus majestueuse.“<sup>629</sup> André Felibien (1619-1695) rühmte die „simplicité des membres des antiques“<sup>630</sup>. Auch der Comte de Caylus (1692-1765) verwies bezüglich der griechischen Plastik auf die „belle simplicité qui seule conduit au sublime“<sup>631</sup> und hob die „clarté dans la simplicité de leurs attitudes“<sup>632</sup> hervor. In Bezug auf die Baukunst äußerte Caylus, dass jene des ältesten Griechenlands durch eine „Rauhigkeit“ und „Simplicität“ charakterisiert gewesen sei, „die man immer edel, immer gros finden wird“<sup>633</sup>. Neben dieser Einfachheit, die für ihn „aber mehr gereinigt war“<sup>634</sup>, hob Caylus die „großen Eigenschaften“ dieser Bauten hervor: „die Säulen waren gleichfalls ohne Füße, dahingegen die Festigkeit, die Größe und die Reinigkeit des Zugs mit einander um die Wette glänzten.“<sup>635</sup>

Der Maler und Bildhauer Adam Friedrich Oeser (1717-1799), selbst ein Gegner des barocken Überschwangs und Verfechter des Ideals der „Einfalt und Stille“, übertrug diese Einstellung vermutlich auch auf seine Schüler Winckelmann und Goethe, denen er Zeichenunterricht gab. Goethe selbst hielt in einem Brief an den Leipziger Verleger Reich fest: „Er [Oeser] lehrte mich, das Ideal der Schönheit sey Einfalt und Stille.“<sup>636</sup> Der französische Baumeister und Architekturtheoretiker Francois Blondel (1618-1686) hatte bereits 1675 in Bezug auf die Architektur darauf hingewiesen, dass sich die großen Architekten nur so weit von der „simplicité de la nature [entfernt hätten,] qu’à dessein de la perfectionner“<sup>637</sup>.

Auch in der Betrachtung und Bewertung der paestischen Tempel trat die „simplicité“ zunehmend in den Vordergrund. So schrieb beispielsweise der britische Bildhauer John Flaxman (1755-1826) nach seinem Besuch in Paestum 1788: „the simple greatness of their effect elevated & delighted my mind more than all the other architecture I have seen in Italy, which have been raised under the auspices of Roman taste & perfected in the elegance of Imperial corruption“<sup>638</sup>. Auch der Altertumsforscher und Gymnasialdirektor Friedrich Sickler (1773-1836) charakterisiert die Baukunst der ältesten Zeiten bis zu Perikles, worunter

---

<sup>628</sup> Diese Kritik an dem Luxus, der Eleganz und der Pracht römischer Bauwerke findet sich nicht nur in der zeitgenössischen Architekturtheorie, sondern auch in der Geistesgeschichte. Winckelmanns Idealisierung der „edlen Einfalt“ der alten Griechen entsprach der von Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) verherrlichten Einfachheit, die in der Natur herrsche. Zu Beginn, im primitiven Stadium der Menschheitsgeschichte sei dieser noch glücklich, ohne Zwänge und damit frei gewesen. Der Fortschritt ist bei ihm dagegen negativ belegt, da der Mensch durch Erfindungen und Neuerungen vom Luxus abhängig und damit schwach geworden sei. Das Ideal des primitiven Menschen sah Rousseau in den Heroen der griechischen Mythologie verkörpert. – Vgl. Rousseau 1755, passim; Günther 1999a, 164-167; Günther 1999b, 62-108; Grell 1989, passim. Zur Abkehr von den überschwenglichen und nun als gekünstelt empfundenen barocken Bauten des Rokoko vgl. auch einführend: Erichsen 1980, passim.

<sup>629</sup> de Piles 1755, 38.

<sup>630</sup> Felibien 1685, 336.

<sup>631</sup> Caylus 1756, 309.

<sup>632</sup> Caylus 1756, 310.

<sup>633</sup> Caylus 1768, 322.

<sup>634</sup> Caylus 1768, 322.

<sup>635</sup> Caylus 1768, 322.

<sup>636</sup> Jahn 1867, 266 (Goethes Briefe vom 20. Februar 1770 an Philipp Erasmus Reich).

<sup>637</sup> Blondel 1683, 62.

<sup>638</sup> Massara 1986, 108.

er die Ruinen von Corinth, Paestum, Agrigent, Segesta, Selinus und Syrakus zählt, durch „edle Einfalt und colossale Form; ein Hinwirken auf Schönheit durch reinsymmetrische Verbindung aller Hauptmassen zum Ganzen.“<sup>639</sup> Beim Grafen zu Stolberg heißt es bezüglich des paestischen Poseidontempels: „Das ganze hat einen Charakter von vereinigter Schönheit, Erhabenheit und Einfalt, gegen den die edelsten Gebäude des alten Rom kleinlich erscheinen.“<sup>640</sup>

Gerade in der Bewunderung des bereits im Strengen Stil der Frühklassik erbauten Poseidontempels lässt sich jedoch erkennen, dass die Erhabenheit der griechischen Kunst – zumeist – nicht mit den frühgriechischen Bauten der Archaik verbunden wurde. Wie bei Hirt und Stieglitz angeführt, war es vielmehr die klassische Architektur nach den Perserkriegen mit den schlankeren und damit auch eleganter empfundenen Proportionen, die das neue ästhetische Ideal umschrieb.

Die Äußerungen des deutschen Architekten Heinrich Gentz (1766-1811) zu dem Gebrauch der griechischen Dorica in der zeitgenössischen Architektur sind geradezu paradigmatisch für ihre Bewertung in dieser Zeit: „Die dorische Säule schickt sich für alle öffentlichen Gebäude, deren Charakter Ernst, Hoheit oder Kraft ist. In aller ihrer Schönheit kann diese Ordnung erscheinen an Gerichtshäusern oder Rathäusern [...] – stärker gehalten und einfacher, wird sie an Stadt-Thoren und militärischen Pracht-Gebäuden gute Wirkung thun. Ganz schwer gehalten schickt sie sich für Grabmäler und Kirchhöfe. [...] macht sie einfach und nicht zu schwerfällig, so kann man sie auch in einzelnen Fällen an Wohn-Gebäuden gebrauchen.“<sup>641</sup>

## 7 Rezeption archaischer Kunst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts existierte, nach einem langen Erkenntnisprozess, wieder eine Vorstellung von griechisch-dorischer Architektur, dem griechischen Ursprung der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei sowie einigen stilistischen Charakteristika der archaisch-griechischen Plastik. Diese wurden jedoch von einigen archaischen Münzen und einzelnen Werken des archaischen und des Strengen Stils abgeleitet, wenn man von zwei Bronzekuroi absieht, von denen der eine für ägyptisch erklärt und der andere nur anhand einer Inschrift als griechisch eingeordnet worden war.<sup>642</sup> Auch Winckelmann, der seinen älteren griechischen Stil chronologisch der klassischen Kunst Griechenlands voranstellte und bis Phidias andauern ließ, definierte ihn als geraden und harten Stil, bediente sich in Ermangelung echter archaischer Werke allerdings vornehmlich stilistischer Vergleiche mit ägyptischen und etruskischen Werken, um ihn zu charakterisieren.

Die archaisch-griechische Plastik war Ende des 18. Jahrhunderts noch nahezu unentdeckt. Auch im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hatte sich an diesem Umstand noch nichts

---

<sup>639</sup> Sickler – Reinhart 1810, unpaginert [Künstlerkalender Januar erste Seite].

<sup>640</sup> Stolberg 1877, 68.

<sup>641</sup> Gentz 1806, 41-42.

<sup>642</sup> Vgl. Kap. 6.1.4 und 6.1.5.

geändert,<sup>643</sup> weshalb der Fokus darauf lag, einen Weg zu finden, vermeintlich etruskische und archaisch-griechische Werke voneinander unterscheiden zu können, was aufgrund der unveränderten Materialbasis schwierig bleiben musste.

Erst 1811, als im griechischen Mutterland die Giebelfiguren des Aphaieotempels von Ägina wieder ans Tageslicht kamen, standen originär archaische, in diesem Fall spätarchaische griechische Skulpturen zur Verfügung, um das bisher vom älteren Stil gewonnene Bild zu überprüfen und zu korrigieren. Dieser Fund erst markierte den Auftakt zur Wiederentdeckung des archaisch-griechischen Stils. Die Forschungen und Ausgrabungen des 19. Jahrhunderts lieferten den dafür notwendigen Denkmälervorrat.

## 7.1 Aloys Hirt (1759-1837)

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, noch vor den Neuentdeckungen auf griechischem Boden, grenzt Aloys Hirt<sup>644</sup> in seinem *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst* den älteren Stil zeitlich und stilistisch stärker von anderen Kunstperioden ab. Den Beginn dieser Stilperiode setzt er um 600 v. Chr. an und verbindet ihn mit dem Erscheinen erster Marmorbildwerke in Griechenland. Darstellungen auf griechischen Münzen und Vasenmalereien aus dieser Zeit stützten diese zeitliche Abgrenzung nach oben, so Hirt, zudem markiere der Zeitraum zwischen der 50. (um 580-577 v. Chr.) und 60. Olympiade (um 540-537 v. Chr.) die Anfänge monumentaler Tempelbauten und erstmalig nennen antike Quellen für diese Zeit Bildhauer mit Namen.<sup>645</sup>

Die untere Grenze des älteren Stils, den er, Winckelmann folgend, nur als Vorbereitung der Kunst versteht, bilde die 80. Olympiade (460-457 v. Chr.). Erst zur Zeit des Staatsmannes Perikles (um 490 – 429 v. Chr.), hätten die Bildhauer um Phidias und Polyklet die technischen Fähigkeiten zur Marmorbearbeitung und Erzgießerei einerseits und Regeln für die richtigen Körperverhältnisse andererseits erlangt.<sup>646</sup>

Die Werke des älteren Stils hingegen wiesen eine noch „mangelhafte Charakteristik“<sup>647</sup> auf, ließen jedoch immerhin eine Entwicklung innerhalb dieser Stilepoche von einem „rohren“ zu einem „allmählich verfeinernden Zustand der Kunst“<sup>648</sup> erkennen. Noch in Ermangelung wirklicher Vergleichsmöglichkeiten setzt Hirt das tatsächlich dem strengen Stil zugehörnde ›Leukothea-Relief‹<sup>649</sup> (480-460 v. Chr.; Abb. 12) an den Beginn dieser Stilphase, da es eine Vorstellung von der „niedrigsten Stufe“<sup>650</sup> dieser Kunstperiode vermittele. Allerdings ordnet

---

<sup>643</sup> Einige archaische Werke, wie die Branchiden (1765 von Chandler wiederentdeckt, erst 1857/1858 von Newton publiziert), ein archaisches Relief von Samothrake (1790 aufgefunden, aus der Sammlung des Grafen von Choiseul-Gouffier in den Louvre gelangt und dort 1818 im Katalog von Dubois angeführt) sowie zwei weitere archaische Reliefs (von Dodwell während seiner Reise durch Griechenland im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entdeckt, aber erst 1819 veröffentlicht), waren zu diesem Zeitpunkt zwar bereits ihren Entdeckern bekannt, aber unpubliziert geblieben.

<sup>644</sup> Zur Person und seiner Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl. Fendt u. a. 2014, passim; Sedlarz 2004, passim; Borbein 1991, 12-13.

<sup>645</sup> Vgl. Hirt 1805, 67.

<sup>646</sup> Vgl. Hirt 1805, 8.

<sup>647</sup> Hirt 1805, 8.

<sup>648</sup> Hirt 1805, 8.

<sup>649</sup> Vgl. a. O. (Anm. 250).

<sup>650</sup> Hirt 1805, 7.

er das Relief nicht mehr der altetruskischen Kunst zu, wovon Winckelmann<sup>651</sup> noch überzeugt gewesen war, sondern erkennt seinen altgriechischen Stil einerseits und die Verwendung von griechischem, großkörnigen Marmor andererseits, und bezeichnet es folglich korrekt als frühgriechisches Werk.<sup>652</sup> Trotz des noch „rohen Zustandes der Kunst [habe] die Darstellung [dieses Reliefs] viel Natürliches und Gefälliges.“<sup>653</sup>

Den älteren Stilcharakter altgriechischer Werke macht Hirt an der mangelhaften Kenntnis der anatomisch korrekten Darstellung des nackten Körpers und den naturfernen Gesichtszügen fest. Besonders verweist er hier auf die voneinander abgesetzten Gesichtsf lächen, die Betonung der Wangenbeine, den unnatürlichen Schwung der Augenlieder, Brauen und Lippen, das archaische Lächeln sowie das spitz zulaufende Kinn und die ebenso gestalteten Bärte. Als weiteres Merkmal nennt er die stilisierte Haargestaltung mit meist sorgfältig gelocktem Stirnhaar und langen, beiderseits des Kopfes in einzelnen Locken auf die Brust herabfallenden Haaren. Eine besondere Strenge sieht er durch die starre Haltung sowohl bei geschlossener Fußstellung als auch bei Schrittstellung vermittelt. Bei der Gewandung der Frauen sei zudem der parallele Faltenfall mit schwalbenschwanzförmig auslaufenden Zipfeln an den Gewandenden charakteristisch.<sup>654</sup>

Eine Unterscheidung echter altgriechischer Werke von jenen, die den älteren Stil nur nachahmen, hält Hirt nur durch genaueste Stilvergleiche für möglich, sofern nicht so offensichtliche Merkmale wie die erst später eingeführte korinthische Säulenordnung beim exemplarischen Kitharoedenrelief vorliegen. Zu den Erkennungsmerkmalen der Nachbildungen zählt Hirt eine genauere Kenntnis der menschlichen Anatomie, die sich in organischer gestalteten Übergängen der einzelnen Gesichts- und Körperpartien widerspiegelt sowie eine natürlichere Art der Haar- und Gewandgestaltung, wodurch die Figuren dem Betrachter weniger Härte vermitteln.<sup>655</sup>

Die Gründe für die Nachahmungen dieses frühen, sich erst entwickelnden Stils sieht Hirt vor allem im religiösen Bereich gegeben, da ein höheres Alter mit einer größeren Heiligkeit gleichgesetzt worden sei.<sup>656</sup>

Das unvermittelte und zeitgleiche Einsetzen sowie das rasche Fortschreiten der Kunstentwicklung ab Olympiade 30 in allen griechisch bewohnten Gegenden veranlaßte Hirt, der Frage der Originalität der griechischen Kunst nachzugehen. Hatten die Griechen ihre Kunst aus sich selbst entwickelt oder von anderen übernommen? Mit der Geschwindigkeit ihrer künstlerischen Fortschritte begründet er seine These, dass äußere Einflüsse als Katalysator gedient haben müssen, so dass die Griechen bereits aus dem Vollen schöpfen konnten und nicht erst selbst etwas Neues erfinden mussten. Dieser Wissenstransfer von Ägypten nach Griechenland bzw. in griechisch bewohnte Gegenden verbindet Hirt mit dem Ausbau der griechisch-ägyptischen Beziehungen unter Psammetichos I. (664-610 v. Chr.) um die 30. Olympiade (660-657 v. Chr.). Eben zu jener Zeit holte dieser zur Sicherung seiner Herrschaft ionische und karische Söldner ins Land,<sup>657</sup> von

---

<sup>651</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 156 [96]; Winckelmann 2006c, 45 [23-24].

<sup>652</sup> Vgl. Hirt 1805, 60.

<sup>653</sup> Hirt 1805, 60.

<sup>654</sup> Vgl. Hirt 1805, 9.

<sup>655</sup> Vgl. Hirt 1805, 10.

<sup>656</sup> Vgl. Hirt 1805, 10.

<sup>657</sup> Vgl. Hdt. 2, 152; Vgl. einführend auch: Höckmann – Vittmann 2005, 97-103; Haider 2004, 447-491.

denen sich nicht wenige in Ägypten ansiedelten.<sup>658</sup> Viele von ihnen stifteten ägyptische Kunstwerke als Weihgeschenke in die alte Heimat. Aber auch die aus Ägypten Zurückgekehrten brachten ihre Kenntnis dessen, was sie dort an Kunst gesehen hatten, mit. Den Söldnern, Händlern und Gelehrten folgten schließlich Künstler, die vor Ort die ägyptische Kunst und ihre Produktionstechniken studierten, und mit ihrem neu erworbenen Wissen nach Griechenland zurückkehrten und dieses dort weiter vermittelten.<sup>659</sup> Ebenso kamen auch ägyptische Bildhauer nach Griechenland um hier zu arbeiten und zu lehren. Hirt gelangt daher zu dem Fazit: „Die Griechen schöpften die Kunst nicht aus sich selbst; ihre Führer und Lehrer waren wesentlich die Aegypter.“<sup>660</sup>

Von ihren Lehrmeistern übernahmen die Griechen die Produktionstechniken und in der Folgezeit sei den griechischen Werken jenes „Steife und Ungelenkige“ eigen, wie es in den ägyptischen Arbeiten vorherrsche. Während die ägyptischen Künstler allerdings über ein großes Können verfügten, dem jedoch durch die Tradition Schranken gesetzt waren, zeugten die frühen griechischen Werke von Unbeholfenheit und künstlerischem Unvermögen, eben der Kindheit des Kunstbetriebes.<sup>661</sup> Diese Zusammenhänge spiegeln sich in den Ähnlichkeiten zwischen den altgriechischen und ägyptischen Werken wieder. Nach dem Erlernen der Techniken, etwa um die 60. Olympiade,<sup>662</sup> seien die Griechen der künstlerischen Kindheit entwachsen, was sich an der zunehmenden Emanzipation von den ägyptischen Vorbildern zeige. Von dieser Zeit an lasse sich eine Steigerung im künstlerischen Können der Griechen erkennen, das schließlich zu jener einzigartigen Blüte der Kunst geführt habe.

Hirt widerspricht somit der von Winckelmann und seinen Anhängern formulierten These von der autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst. Er legt hier den Grundstein für die in der Folge kontrovers diskutierte Frage nach dem Verhältnis der frühgriechischen Kunst zu Ägypten und dem Orient.

## 7.2 Johann Georg Zoëga (1755-1809)

Um die Wende zum und insbesondere im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts widmete sich Johann Georg Zoëga<sup>663</sup> dem Studium der antiken Basreliefs und Obeliken von Rom. In einem Brief vom 7. Mai 1791 berichtete er Prinz Friedrich von Dänemark und Norwegen (1753-1805) über die Ausgrabung einiger Altertümer in der Nähe des Heiligtums der Diana Nemorensis<sup>664</sup> am Nemisee im Tal von Ariccia, unweit von Rom, die Kardinal Antonio Despuig, Erzbischof von Valencia Dameto (1745-1813), dessen Kunstsammlung sich heute im Schloss Bellver in Palma de Mallorca befindet, 1787-1796 veranlasst hatte. Zu den

---

<sup>658</sup> Vgl. Hirt 1807, 27-51.

<sup>659</sup> Vgl. Diod. 1, 98.

<sup>660</sup> Hirt 1807, 43.

<sup>661</sup> Vgl. Hirt 1807, 27. 43-49.

<sup>662</sup> Vgl. Hirt 1807, 27.

<sup>663</sup> Zur Person und seiner Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl. Jessen 1991, 10-11.

<sup>664</sup> Der Legende nach habe Orest das Kultbild der taurischen Artemis (Diana) nach der Ermordung des Thoas, dem König von Tauris und der Flucht mit seiner Schwester Iphigenia nach Ariccia gebracht. – Vgl. Wissowa 1903, Sp. 330 s.v. Diana.

ausgegrabenen Altertümern gehörte auch ein Basrelief<sup>665</sup> (Abb. 24), das in der Mitte eine weit nach rechts ausschreitende Frau zeigt, die mit ihrer rechten Hand ihr Gewand rafft, während ihre Linke die Schulter eines vor ihr, ebenfalls weit nach rechts ausschreitenden, bärtigen, nur mit einem Mäntelchen bekleideten Mannes berührt, der den Kopf zu ihr zurückwendet. Sein erhobener linker Arm sowie das Schwert in seiner Rechten zeigen in Laufrichtung. Vor ihm befindet sich ein unbewaffneter und nackter Sterbender am Boden, dessen rechte Hand zu der Stichwunde am Bauch geführt ist, aus der das Blut schlaufenförmig herausströmt. Links hinter der zentralen Frau steht eine weitere, die den Kopf nach rechts zum Geschehen wendet, wohingegen ihr Oberkörper frontal dargestellt ist. Auch sie rafft ihr Gewand mit der rechten Hand, während ihre Linke ergriffen auf der Brust aufliegt. Umrahmt wird die Szene am rechten und linken Bildrand von je einer weiteren Frau mit klagend erhobenen Armen. Zoëga deutet diese Darstellung als Tötung des Neoptolemos durch Orest im Tempel von Delphi.<sup>666</sup>

Den Reliefstil sieht er durch Naturferne und Konventionalität gekennzeichnet, die Bewegungen der Figuren gezwungen, die Kenntnis von der Muskulatur unvollkommen, die Physiognomie der Gesichter grob und von Steifheit geprägt. Der Stil der Komposition, der Bekleidung, Haargestaltung sowie des Faltenwurfs erinnern ihn an die Darstellungen auf den bemalten Vasen und verweisen somit auf längst vergangene Zeiten.<sup>667</sup> Das Relief stelle das bis dahin älteste in Marmor gearbeitete Werk dar, das in Italien gefunden worden sei und zeige „den sogenannten Etrurischen Stil mit solcher Härte und Originalität [...] und [komme] in der Composition und den Stellungen den Gemälden auf den Campanischen Vasen so sehr nahe.“<sup>668</sup> Zoëgas Verwendung des Terminus „sogenannter Etrurischer Stil“ und sein Vergleich mit den „Campanischen Vasen“ deuten darauf hin, dass er das Relief, trotz des italischen Fundortes für ein griechisches Werk des älteren Stils hält.<sup>669</sup> Zoëgas

<sup>665</sup> Dieses Relief befindet sich seit 1897 in der Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen (Inv.-Nr. 1623). – Vgl. Hafner 1967, 250-266.

<sup>666</sup> Vgl. zitiert nach: Welcker 1850, 170. Alois Hirt und Eduard Gerhard folgten dieser Erklärung. Friedrich Karl Ludwig Sickler, der das Relief 1810 in seinem *Almanach aus Rom* erwähnt, interpretierte die Darstellung als den unter anderem von Pausanias beschriebenen Kampf zwischen dem Priester des Heiligtums der Diana Nemorensis, dem Rex Nemorensis, und seinem Herausforderer, der dem Brauch nach nur ein entlaufener Sklave sein durfte und den Priester im Zweikampf töten musste, um seinen Platz einzunehmen. Friedrich Gottlob Welcker deutete das Relief dagegen als die Ermordung des Aigisthos durch Orest als Rache für die Tötung seines Vaters. Diese Interpretation wird von Furtwängler, Altheim, Lippold, Poulsen, Overbeck, Hübner, Alscher u.a. übernommen, allerdings von Hafner mit der Begründung zurückgewiesen, dass Orest erst nach der Tötung des Aigisthos und Thoas das Kultbild dorthin gebracht und das Heiligtum gegründet habe. Zudem habe Orest mit der Entwendung des Kultbildes seine eigene Flucht erst eingeleitet, wohingegen jene des entflohenen Sklaven mit dem Sieg im Zweikampf mit dem Priester endete. Vielmehr sei hier der erste und damit mythische Zweikampf um das Amt des Rex Nemorensis dargestellt, auf den der Ritus zurückgehe. Eventuell sei Orest der erste Rex Nemorensis gewesen, da er das Heiligtum mit dem Kultbild begründet habe, worüber die Quellen jedoch schweigen. Eine weitere Deutung findet sich u.a. bei Klein und Robert, die die zentrale Frauengestalt als Aphrodite interpretieren, die Menelaos, der gerade Deiphobos niedergestochen hat, von der Ermordung Helenas abhält. Die beiden anderen Frauen in der linken Bildhälfte seien Helenas Dienerinnen. – Vgl. Hirt 1833, 123; Gerhard 1843, 57-58; Sickler – Reinhart 1810, 85-86; Paus. 2, 27, 4; Welcker 1850, 167-169; Furtwängler 1900, 266-268; Lippold 1924, 18; Poulsen 1918, 78-89; Poulsen 1940, 47-48, Nr. 30 (Inv.-Nr. 1623); Altheim 1930, 107; Overbeck 1853a, 678. 696-698 Nr. 25; Hübner 1862, 304, Nr. 772; Alscher 1963, 76-80; Hafner 1967, 269-270; Klein 1904, 213-214; Robert 1919, 258-259.

<sup>667</sup> Vgl. Welcker 1850, 170-171.

<sup>668</sup> Zitiert nach: Welcker 1850, 169.

<sup>669</sup> Vgl. Kap. 6.1.6.2 und 6.1.7. Hinsichtlich der Datierung dieses Reliefs gibt es mehrere verschiedene Ansätze. Vgl. hierzu: Sickler – Reinhart 1810, 86-87; Welcker 1850, 168-169; Altheim 1930, 106-107.; Hübner 1862, 304, Nr. 772; Jahn 1849, Sp. 113-118; Overbeck 1893, 216-217; Overbeck 1853a, 696-698 Nr. 25; Furtwängler 1900,

vorsichtige Wortwahl verdeutlicht hier einmal mehr die große Unsicherheit in der Unterscheidung des älteren griechischen vom etruskisch-italischen Stil, in dem gerne auf Stilformen der archaisch-griechischen Kunst zurückgegriffen wurde.

In seinen 1808 erschienenen *Bassirilievi antichi di Roma* bestätigt Zoëga Hirts Zuschreibung des ›Leukothea-Reliefs‹<sup>670</sup> (Abb. 12) zur griechischen Kunst als das älteste griechische Marmorwerk, das bis dahin bekannt sei.<sup>671</sup> Er belegt dies anhand des griechischen Ursprungsortes des verwendeten Marmors. Dieser stamme aus Paros und es gebe Anhaltspunkte dafür, dass in Etrurien, zumal in jener frühen Periode, griechischer Marmor importiert worden sei. Zugleich widerspricht er der Theorie der toskanischen Schule, dass die italische Kunst der griechischen vorangegangen sei, auf die er die falsche Zuordnung zurückführt und darüber hinaus gebe es keinen Hinweis auf einen etruskischen oder toskanischen Ursprung des Monuments.<sup>672</sup> Zudem verweist Zoëga darauf, dass die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrfach für Werke des älteren Stils angeführten Charakteristika, der geradlinigen Umrisse, platten Augen, des schrägen Mundes, noch der senkrecht und parallel angeordneten Falten allein keine sichere Basis für eine Zuschreibung zur ersten Phase der griechischen Kunst darstellten. Vielmehr nennt er als Kriterium hierfür etwas „hartes, plumpes und unbequemes“<sup>673</sup>, an dem sich ablesen lasse, dass der Künstler noch nur über ein geringes Wissen verfügt habe, aber die Sorgfalt und Schärfe, mit der die Arbeit ausgeführt sei, lasse bereits erkennen, dass er zu den Geschicktesten seines Jahrhunderts gehöre und sich verpflichtet habe, etwas Gutes zu schaffen.<sup>674</sup> In den Künstlern dieser ersten Epoche sieht er Naturalisten, die begonnen hatten, das nachzuahmen, was sich ihren Augen darbot. Auf diese seien die Manieristen gefolgt, die in der Nachahmung der Wirklichkeit bereits ein bestimmtes Niveau erreicht und von der Natur ideale Formen abstrahiert hätten, die nun die Norm für ihre Werke bildeten.<sup>675</sup> In Bezug auf die Figuren des ›Leukothea-Reliefs‹ verweist er zudem explizit auf die „disgustevoli facce“<sup>676</sup>, die abstoßenden Gesichter, deren Physiognomie so grob und missgestaltet sei, wie man sie schwerlich bei einer anderen antiken Skulptur finde.<sup>677</sup> Die unrealistische, naturferne und überzeichnete Gestaltung der Köpfe bildete somit seit der Wiederentdeckung der (zum Teil auch nur vermeintlich) archaischen Werke das Hauptkriterium für ihre ästhetische Geringschätzung.

Zoëga widerspricht zudem Winckelmanns mythologischer Deutung und interpretiert das Basrelief, wie es auch heute verstanden wird, als Grabmonument, das eine Familiengruppe, bestehend aus einer sitzenden Frau mit Binde im Haar und Kind auf dem Schoß und vor ihr stehenden Mägden, darstellt. Da hier weder Beischriften noch entsprechende Attribute oder andere Charakteristika hinzugefügt worden sind, die auf eine Gottheit hinweisen würden,

---

266-268; Lippold 1924, 18; Poulsen 1940, 47-48, Nr. 30 (Inv.-Nr. 1623); Möbius 1957, 54. 58 Exkurs II; Alscher 1963, 75; Giglioli 1935, 27 Taf. CXXXV, 1; Klein 1904, 213-214; Schmidt 1922, 63 Anm. 21; Richter 1955, 31; Bover 1845, 107-108 Nr. 77; Hafner 1967, 264. 250. 252. 250-266.

<sup>670</sup> Vgl. a. O. (Anm. 250).

<sup>671</sup> Vgl. Zoëga 1808, I 183.

<sup>672</sup> Vgl. Zoëga 1808, I 183.

<sup>673</sup> Zoëga 1808, I 184: etwas „duro, goffo ed incomodo“.

<sup>674</sup> Vgl. Zoëga 1808, I 184.

<sup>675</sup> Vgl. Zoëga 1808, I 184.

<sup>676</sup> Zoëga 1808, I 184.

<sup>677</sup> Vgl. Zoëga 1808, I 184.

könne es sich nur um die Darstellung einer Sterblichen beziehungsweise einer Familiengruppe handeln.<sup>678</sup>

### 7.3 Die Giebelskulpturen des Aphaiastempels von Ägina

Die Entdeckung und der Ankauf<sup>679</sup> der Ägineten markiert für die vorliegende Untersuchung einen Fixpunkt, da im April 1811 erstmals originär archaische Skulpturen in Griechenland nicht nur wiederentdeckt, sondern auch geborgen und mittels Zeitungsberichten einem interessierten Publikum bekannt gemacht wurden. Sie sollten ein Erstaunen der Fachwelt und eine erste Abkehr von der seit Winckelmann vorherrschenden idealisierten Vorstellung von einer idealen antiken Kunst bewirken.

#### 7.3.1 Auffindung und Erwerbung

Im Frühjahr 1810 brach eine kleine Reisegesellschaft, bestehend aus dem deutschen Architekten und Archäologen Baron Carl Haller von Hallerstein, den dänischen Philologen und Initiatoren der Reise Peter Oluf Brøndsted und Georg Koës, dem livländischen Archäologen und Maler Baron Otto Magnus von Stackelberg und dem schwäbischen Maler Jakob Linckh nach Griechenland mit dem Ziel auf, „Darstellungen von Griechenland und von Denkmälern seiner Kunst und Geschichte“<sup>680</sup> zu erstellen. In Athen schlossen sich ihnen die beiden britischen Architekten Charles Robert Cockerell und John Foster an, die eine Überarbeitung der seit 1762 von James Stuart und Nicholas Revett veröffentlichten *Antiquities of Athens* anstrebten. Nach gemeinsamen Monaten des Forschens an verschiedenen Stätten Griechenlands teilte sich die Reisegesellschaft; die beiden Dänen Brøndsted und Koës brachen in die Türkei auf, Haller, Cockerell, Foster und Linckh entschlossen sich, am 22. April 1811 zur Insel Ägina überzusetzen, um den vermeintlich Jupiter Panhellenius geweihten Tempel zu erforschen und noch vorhandene Reste des Gebäudes sowie „Ornamente“ zu vermessen und zu zeichnen.<sup>681</sup> Von Anfang an herrschte

---

<sup>678</sup> Vgl. Zoëga 1808, I 185. 119-120.

<sup>679</sup> Die Geschichte von der Entdeckung der Ägineten durch Haller, Cockerell, Foster sowie Linckh und den Widrigkeiten ihres Ankaufs durch Wagner als Kaufagent für den Kronprinzen Ludwig von Bayern ist bereits mehrfach aufgearbeitet und publiziert worden. Für die vorliegende Untersuchung wurden daher in erster Linie nur jene Fakten angeführt, die für die Thematik der Wiederentdeckung der archaisch-griechischen Kunst relevant sind. – Vgl. hierzu: Wünsche 2011, 7-56; Wünsche 1980, 49-72; Herbig 1938, 1-46; Pölnitz 1929, passim.

<sup>680</sup> Zitiert nach Fräße 1971, 31.

<sup>681</sup> Vgl. Anonymus 1811a, 975. – Die ersten, wenn auch knappen und in den Säulenangaben unzutreffenden, neuzeitlichen Nachrichten über die Tempelruine finden sich bei Spon und Wheler, die bereits 1675 vor Ort waren und das Heiligtum Jupiter zuschrieben. Auch Richard Chandler, der im Auftrag der Society of Dilettanti zusammen mit den Architekten Nicholas Revett und James Stuart sowie dem Maler William Pars Griechenland bereiste, erwähnt das Heiligtum in seinem Bericht über den Aufenthalt auf Ägina im Jahre 1765. (Die gleiche Darstellung, nun jedoch, im Gegensatz zu Spon und Wheler, um wirklichkeitsgetreue Pläne und Ansichten des Heiligtums bereichert, die uns heute ein Bild vom Zustand vor der Ausgrabung 1811 vermitteln, findet sich etwas später auch in den *Antiquities of Ionia*.) Chandler war überzeugt, hier die



eine klare Aufgabenverteilung: die Architekten Cockerell, Haller und Foster übernahmen die Rekonstruktion der Tempelarchitektur, wobei ersterer sich dem Aufbau und die beiden anderen dem Grundriss widmeten und der Maler Linckh übernahm die zeichnerische Wiedergabe der Überreste des Heiligtums sowie der umgebenden Landschaft und zudem die Grabungsorganisation.<sup>682</sup>

Bereits am zweiten Tag kam es bei den Nachgrabungen unter dem östlichen Giebel zu einer aufsehenerregenden Überraschung, die alle elektrisierte, wie Cockerell in seinem Tagebuch festhielt: „einer der Ausgräber, der im Innern des Portikus arbeitete, [traf] auf ein Stück parischen Marmors, der – denn das Bauwerk selbst ist aus Stein – unsere Aufmerksamkeit erregte. Es stellte sich als der Kopf eines behelmtten Kriegers heraus, vollendet in jeder Hinsicht. Er lag mit dem Gesicht nach oben gewandt, und als die Gesichtsteile allmählich herauskamen, kann man sich den Grad des Entzückens und der Aufregung nicht vorstellen, von dem wir erfaßt waren.“<sup>683</sup> Da auch in den nächsten Tagen zahlreiche Funde geborgen wurden, die große Aufmerksamkeit hervorriefen, transportierten Linckh und Foster am 27. April mit einer Barke die bisherigen Skulpturen, die alle dem Ostgiebel zugehören, vorsichtshalber nach Athen, wo sie am darauf folgenden Tag auf die Häuser von Linckh, Foster und Fauvel, dem französischen Konsul und Griechenlandkenner, verteilt wurden: „5 Torso wovon 2 noch die Köpfe haben; der eine ist ein alter Krieger mit einem Helm der biß auf die Spitze der Nase herab geht, der andere ist ein junger Krieger, der keinen Helm hat und dessen Haare künstlich gekräuselt sind. Der dritte Torso ist geharnischt, hat aber keinen Kopf. Die beyden andern sind nackt und ganz vortrefflich gearbeitet. Ich halte den mit den gekräuselten Haaren für die beste Figur. Sie wurden vor der façade gegen Morgen gefunden; zuerst wurde der alte gefunden, dann die beyden ohne Köpfe, dann der geharnischte und zuletzt der schöne Junge mit den gekräuselten Haaren. Die beyden einzelnen Köpfe wurden vorgestern gefunden, zuerst der Kleinere, dann der Größere, an welchem noch die Farben waren. Wir haben eine sehr große Menge Arme, Füße, Hände u.s.w.“<sup>684</sup>

Bei ihrer Rückkehr nach Ägina, am Morgen des 29. April, kam ihnen Cockerell bereits aufgeregt entgegen und verkündete, dass sie während ihrer Abwesenheit einen „wunderschönen jungen Körper, welcher weit schöner noch ist als der in Athen“<sup>685</sup> und zudem einen edlen, behelmtten Minerva-Kopf, einen „Uliß“ und einen weiteren Torso gefunden hätten.<sup>686</sup> Noch am gleichen Tag fanden sie zudem „eine andere Figur, die mit einem ledernen Panzer und einer ledernen Mütze über dem Helme gewaffnet ist, zwey liegende Torso, die Figur der Minerva, den großen fleuron auf dem Frontispiece mit zwey

---

Überreste des Tempels des Jupiter Panhellenius vor sich zu haben. Dieses Mißverständnis, das sich auch bei allen nachfolgenden Forschern des 19. Jahrhunderts findet, geht vermutlich auf die Fehlinterpretation einer Angabe bei Pausanias zurück, dass sich in Aegina „am Wege zum Berg des panhellenischen Zeus ein Heiligtum der Aphaia“ befinde. Die der Aphaia geweihte Tempelruine wurde so fälschlicherweise dem Zeus Panhellenios zugeschrieben, dessen Altar sich tatsächlich auf dem Gipfel des Berges Oros befindet, wohingegen das Heiligtum der Aphaia auf einer Terrasse unter diesem Berg, umgeben von einem Hain, südwärts der Stadt liegt. Erst 1901 gelang es Adolf Furtwängler im Rahmen einer erneuten Grabung durch Inschriftenfunde die Tempelreste der Aphaia zuzuordnen. – Vgl. Spon – Wheler 1679, 206-208; Chandler 1776, 9-12; Society of Dilettanti 1797-1821, II 16-19, Taf. II-VIII; Paus. 2, 30, 3; Furtwängler 1906, 4-6.

<sup>682</sup> Vgl. Wünsche 1980, 50-51.

<sup>683</sup> Zitiert nach: Haller von Hallerstein 1983, 86-87.

<sup>684</sup> Goessler 1937/38, 152-153. Goessler hat das Tagebuch von Linckh herausgegeben.

<sup>685</sup> Goessler 1937/38, 153.

<sup>686</sup> Vgl. Goessler 1937/38, 153.

kleineren weiblichen Figuren, die in dem Stil der Hetrurischen Bildsäulen bekleidet sind. Wir fanden heute noch 5 Köpfe, auch fanden wir Fragmente eines Greifen“<sup>687</sup>. Innerhalb weniger Grabungstage waren damit „an 17 Torse, mehrere ziemlich gut erhaltene Köpfe und eine Menge mitunter sehr bedeutende Bruchstücke“<sup>688</sup> des Ost- und Westgiebels sowie Fragmente von Statuengruppen, die dem Altarplatz zugehörig sind, zutage befördert worden.

Von den Ausgräbern war zudem bemerkt worden, dass sowohl die Skulpturen als auch die Architekturfragmente noch Reste von Farbspuren aufwiesen. So dokumentierte Haller bei den von ihm angefertigten Zeichnungen der Figuren mitunter auch die noch sichtbaren Farbreste schriftlich, wie beispielsweise die Spuren von blauer Farbe an den Köpfen des Sterbenden (Abb. 26) und der Athena vom Ostgiebel (Abb. 27); beim Kopf des sogenannten Knappen (Abb. 28), ebenfalls vom Ostgiebel, fügte er eine Skizze von dessen Helmverzierung hinzu. Zudem vermerkte er, die einzelnen Architekturglieder betreffend, ein hellblau für die Bemalung der Triglyphen, weiß für den Architrav, rot für die Taenia und wiederum blau für die Regula mit Guttæ.<sup>689</sup> Auch Cockerell berichtet von hellblauen Farbresten an den Figuren, wie auch an der Rückwand des Tympanons.<sup>690</sup> Linckh notierte dagegen am 1. Mai 1811 in sein Tagebuch, dass er vergessen habe, die Farben, die er an vielen der Giebelskulpturen beobachtet habe, festzuhalten.<sup>691</sup> Die ursprüngliche Polychromie<sup>692</sup> von Tempel und Skulpturenschmuck war demnach für die Ausgräber seit den ersten Funden evident. Über die Tatsache, dass antike Plastik und Architektur farbig gestaltet gewesen war, hatten bereits frühere Forscher wie Richard Chandler<sup>693</sup> in seinem Reisebericht über Griechenland, Stuart und Revett<sup>694</sup> in ihren *Antiquities of Athens* und Winckelmann<sup>695</sup> in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* informiert.

Am 9. Mai, nachdem die verbleibenden Tage für Vermessungsarbeiten und Bauaufnahmen genutzt und die restlichen Funde in zwei weiteren Transporten nach Athen gebracht worden waren, wurde die Grabung beendet. Die Skulpturenfunde wurden nun in Athen in einem eigens angemieteten Haus aufgestellt und geordnet.<sup>696</sup> Während dieser Arbeiten wurde ihnen, wie Haller in einem Brief an seinen Bruder festhielt, immer mehr der hohe Wert der von ihnen ans Tageslicht beförderten Antiken bewusst. Zugleich reifte in ihnen die Überzeugung, dass eine Vereinzelung der Fundstücke ihren Wert vermindern würde, und beschlossen daher, sie nur gemeinsam und geschlossen an einen Liebhaber zu veräußern, der sich zudem dazu verpflichten musste, jedem der vier Entdecker Gipsabgüsse der Funde zukommen zu lassen.<sup>697</sup> Diese Übereinkunft wurde auf Anraten von Fauvel vertraglich

<sup>687</sup> Goessler 1937/38, 154.

<sup>688</sup> Zitiert nach: Haller von Hallerstein 1983, 92.

<sup>689</sup> Vgl. Brief von Haller an Kronprinz Ludwig vom 23. 12.1811, der diesen aber erst am 21.4.1812 erreichte - Haller von Hallerstein 1983, 169.

<sup>690</sup> Vgl. Cockerell 1819, 340.

<sup>691</sup> Vgl. Goessler 1937/38, 154.

<sup>692</sup> Zur Frage der Polychromie der antiken Plastik vgl. Brinkmann – Wünsche 2004, passim; Tausch 2000, 198-230; Reuterswärd 1960, passim.

<sup>693</sup> Vgl. Chandler 1776, 82.

<sup>694</sup> Vgl. Stuart – Revett 1762-1816, I Kap. 2, Taf. VIII, Abb. 3; III Kap. 1, Taf. VII, VIII, IX, Abb. D-E.

<sup>695</sup> Vgl. Winckelmann, SN4,1, 29 [29-30]. 249 [257-258]. 505 [535-537]. 553 [587-588]. 401 [423-424]. 405 [428]; Vgl. Kap. 6.1.6.

Zur Polychromie bei Winckelmann vgl. auch: Primavesi 2011, 16-67.

<sup>696</sup> Vgl. Goessler 1937/38, 156-157.

<sup>697</sup> Vgl. Bergau 1876, 288.

festgehalten.<sup>698</sup> Ein gemeinsamer Freund, der damalige englische Vizekonsul in Volo Georg Christian Gropius wurde als Agent für den Verkauf eingesetzt.<sup>699</sup> Auf dessen Rat wurde beschlossen, die Skulpturen nach Zante, das zur damaligen Zeit von Engländern besetzt war, zu bringen und so vor erneuten Besitzansprüchen der türkischen Regierung in Sicherheit zu bringen. Zudem einigte man sich, die Funde am 1. November 1812 in einer öffentlichen Versteigerung zu veräußern. Als Kaufpreis wurden zwischen 6000 und 8000 Pfund Sterling angesetzt.<sup>700</sup>

Mit Hilfe von Zeitungsberichten über die äginetischen Skulpturenfunde sollte zudem ein breites Publikum informiert und das Interesse potenzieller Käufer geweckt werden. So findet sich im *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 11. Oktober 1811 ein Schreiben aus Athen, das bereits vom 12. Juni 1811 datiert, in dem die Einzigartigkeit der Figuren aufgrund ihres hohen Altertums und damit ihre Bedeutung für die Kenntnis von der frühgriechischen Kunst hervorgehoben wird. Besondere Betonung findet zudem die unerwartete Naturtreue in der Wiedergabe der Anatomie der Skulpturen und den von ihnen dargestellten Bewegungen. Die Giebelfiguren seien archäologisch wie auch ästhetisch unzweifelhaft Zeugnisse der Schule zu Ägina.<sup>701</sup> Die Annahme, dass diese einen eigenen Stilcharakter aufweise, lässt sich auf Pausanias zurückführen, der im Zusammenhang mit der Kunst von Ägina von einer äginetischen „Art“<sup>702</sup> sowie einem äginetischen „Stil“<sup>703</sup> spricht. Diesen scheint Pausanias allerdings eher negativ bewertet und mit einer gewissen Rückständigkeit verbunden zu haben, wie sich aus seiner Beurteilung des Onatas, eines äginetischen Bildhauers der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr., schließen lässt. Danach seien dessen Werke, und das obwohl sie den äginetischen Stil aufwiesen, nicht geringer zu bewerten als jene von Vertretern attischer Kunstschulen.<sup>704</sup> Ferner scheint Pausanias den äginetischen Stil mit einer gewissen Naturtreue verbunden zu haben, worauf ein Vergleich einer sardinischen Ziege mit äginetischen Tierskulpturen verweist.<sup>705</sup>

Aus einer kurzen Notiz in der *Allgemeinen Zeitung* vom 5. Dezember 1811 lässt sich zudem entnehmen, dass die knapp unterlebensgroßen Figuren zeitlich dem ältesten griechischen Stil und thematisch dem trojanischen Krieg zugeordnet wurden.<sup>706</sup>

Das *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 15. Januar 1812 enthält neben der Ankündigung des Versteigerungstermins eine ausführlichere Beschreibung, die eine Vorstellung davon zu vermitteln vermag, wie sonderbar die Figuren auf den damaligen Betrachter gewirkt haben müssen, da sie den mit Funden dieser Zeitstellung verbundenen Erwartungen nicht entsprachen und so für Aufsehen sorgten. So wird zunächst der kulturgeschichtliche Wert des Skulpturenfundes hervorgehoben: „Die Waffenrüstungen sind, wie das Nackte, mit der größten Sorgfalt ausgearbeitet, und die Torse vorzüglich zeigen von so viel Studium, Geschmack und Verständniß, daß man sie ohne Bedenken den schönsten Denkmälern, wo

---

Die Skulpturenfunde befanden sich zu jenem Zeitpunkt bereits im rechtmäßigen Besitz von Haller, Cockerell, Foster und Linckh. – Vgl. Goessler 1937/38, 153. 155; Wünsche 1980, 52.

<sup>698</sup> Vgl. Goessler 1937/38, 157.

<sup>699</sup> Vgl. Bergau 1876, 289.

<sup>700</sup> Vgl. Fräßle 1971, 46.

<sup>701</sup> Anonymus 1811a, 976.

<sup>702</sup> Vgl. Paus. 8, 54, 11.

<sup>703</sup> Vgl. Paus. 5, 25, 13.

<sup>704</sup> Vgl. Paus. 5, 25, 13.

<sup>705</sup> Vgl. Paus. 10, 17, 12.

<sup>706</sup> Vgl. Anonymus 1811b, 1356.

nicht des ersten, doch gewiß des zweyten Ranges, die wir aus dem Alterthume besitzen, an die Seite stellen kann.“<sup>707</sup> Innerhalb der Charakterisierung der Statuen erfolgt dann jedoch eine deutliche Zweiteilung hinsichtlich der stilistischen Bewertung der Torsi und der Köpfe: „Die Arbeit derselben gehört durchgehends zu dem Vollendetsten, was man sehen kann. Die Rüstungen sind bewundernswürdig, und alle Seiten der Figuren, ob sie gleich gegen das Feld des Giebels zu standen, und bloß von unten gesehen wurden, mit gleicher Sorgfalt und gleicher Einsicht ausgeführt. [...] Das Nackende übertrifft die eigensinnigsten Foderungen; es ist überall von vollendeter Schönheit und Ausführung; und verräth ein gründliches Verständniß, welches den Marmor zu beleben, ihm Fülle und Kraft der Jugend, oder die geübtere Stärke und Sinnigkeit des Alters einzuhauchen, und durch richtig und schön geordnete Stellungen die innere, geistige Thätigkeit, den Willen, die Seele auszudrücken weiß. Sonderbar genug stechen dagegen die Köpfe ab. Sie haben wenig oder gar keinen Ausdruck, und in allen ihren Zügen herrscht eine gewisse Härte, die durchaus nicht zu dem Style der übrigen Theile der Figuren zu passen scheint; jeder Kenner und Kunstfreund würde sie, wenn er sie nicht mit dem Körper zusammen sähe und bemerkte, daß sie aus einem und ebendemselben Marmorblocke verfertigt wären, für einige Jahrhunderte älter halten. Eben so erstaunt man über die pedantische und sonderbare Anordnung des Haupt- und Barthaars, und die Lippen und Augen sind sehr hart umrissen. Letztere besonders haben in ihrer Stellung so etwas Egyptisches, daß man auf den ersten Blick in der That nicht weiß, was man davon sagen soll, und in seiner Kunstgeschichte ziemlich irre gemacht wird. Der Augenbogen ist nicht angegeben, wohl aber am Kopfe das Alter, die Zähne. Füße und Hände sind gleichfalls mit außerordentlicher Sorgfalt behandelt.“<sup>708</sup>

Die altertümlichere Bewertung der Köpfe verleitete hier sogar zu der Mutmaßung, dass mit diesen sehr alte oder zumindest für solche gehaltene Denkmäler bewahrt werden sollten und die Köpfe ganz bewußt in einem älteren Stil gearbeitet seien.<sup>709</sup> Das allgemeine Erstaunen über diese Skulpturen ist exemplarisch für den damaligen Kenntnisstand zur frühgriechischen Skulptur. Von den Ausführungen Winckelmanns ausgehend, wurden mit dem älteren Stil Bildwerke assoziiert, die noch einem Regelsystem verhaftet waren, das sich durch Naturferne und additiv aneinandergefügte Körperteile auszeichnete.<sup>710</sup> Während die Köpfe mit den nach oben gezogenen Mund- und Augenwinkeln den Beschreibungen Winckelmanns entsprachen, irritierte die Ausarbeitung der Torsi, die offensichtlich auf einem genauen Studium der Natur sowie der bildhauerischen Fähigkeit, dieses in Marmor umzusetzen beruhte. Zugleich wurde bereits hier die Frage in den Raum gestellt, ob die Bildhauerarbeiten als zeitgleich anzusehen seien,<sup>711</sup> was darauf verweist, dass auch zwischen den Skulpturen der beiden Giebel stilistische Unterschiede wahrgenommen wurden. Zudem findet sich erneut die Überlegung, ob es sich um Arbeiten der äginetischen Schule handle und wenn ja, welcher Zeitstellung sie innerhalb dieser angehören mögen. Allerdings enthält dieses Schreiben noch keinerlei Antworten auf diese Fragestellungen, ihnen solle jedoch

<sup>707</sup> Anonymus 1812a, 50. Eine ähnliche Bewertung der Ägineten findet sich auch in Cockerells Tagebuch: „Unsere Künstlervereinigung hier betrachtet sie als nicht geringer als die Reste des Parthenons und nur einen Rang hinter dem vatikanischen Torso und anderen Meisterwerken.“ – Zitiert nach: Haller von Hallerstein 1983, 97.

<sup>708</sup> Anonymus 1812a, 50-51.

<sup>709</sup> Vgl. Anonymus 1812a, 51.

<sup>710</sup> Vgl. Kap. 6.1.6.1.

<sup>711</sup> Vgl. Anonymus 1812b, 55.

nachgegangen werden, sobald die Skulpturengruppe restauriert und an einem sicheren Ort aufgestellt sei.

Darüber hinaus schrieb Haller einen ausführlichen Brief den vermeintlich Jupiter Panhellenius Tempel zu Ägina und die dort gefundenen Bildhauerarbeiten betreffend an den Kronprinzen Ludwig, der vom 23. Dezember 1811 datiert, diesen aber erst am 21. April 1812 erreichte. Nach einer genauen Beschreibung des Tempels sowie dessen Lage versucht Haller dem Kronprinzen den Wert der Skulpturen nahezubringen und diesen so zu deren Erwerb zu animieren: „Die Arbeit dieser Kunstwerke ist vortrefflich, in ihrem Nackten ist die wahre Natur, so wie in ihren Bewegungen, wahres Leben, schön ausgesprochen: sie können ohnstreitig mit zu den besten Antiken, die je gefunden worden sind, gerechnet werden. Auffallend ist es dabey, daß die Köpfe, sowohl ihrer Zeichnung, als auch ihrer Arbeit wegen, ungleich unter den dazu gehörigen Körpern stehen, obschon beyde aus ein und eben demselben Marmorstück gearbeitet worden sind. Einen ganz vorzüglichen Werth mag ihnen außer ihrer absolut artistischen Schönheit, noch ihr gewiß sehr hohes Alterthum geben: daher sie auch noch ein ganz besonderes Interesse für den Archaeologen und Antiquaren haben müssen. Es wäre daher, um sie so gemeinnützig als möglich zu machen, zu wünschen, daß sie das Eigenthum eines öffentlichen Musaeums werden mögen, für das sie in jeder Hinsicht, als die vielleicht in ihrer Art einzigen Bildhauerwerke ein unnennbarer Schatz seyn müßten.“<sup>712</sup> Auch in diesem Schreiben wird von Haller die Naturtreue der Körper betont, hinter der zwar die Ausarbeitung der Köpfe zurückstünde, aber gerade dies zeuge vom hohen Altertum der Werke, was diesen wiederum ihre Einzigartigkeit verleihe und ihre kunsthistorische Bedeutung für die bis dahin unbekannte frühgriechische Kunst unterstreiche. Zudem legte Haller dem Schreiben einige Zeichnungen, wie beispielsweise von den „vorzüglichsten Köpfen“ der Skulpturen und Rekonstruktionsversuche sowohl des dorischen Tempels als auch der Figuren bei, die unter anderem darstellen, wie sich Haller ihre ursprüngliche Anordnung in den Giebelfeldern dachte, so dass der Kronprinz eine genauere Vorstellung von den zur Versteigerung stehenden Skulpturen erhielt. (Abb. 25 a, b)<sup>713</sup>

Kronprinz Ludwig, dessen Interesse bereits seit den ersten Nachrichten über neue Funde in Griechenland geweckt worden war,<sup>714</sup> hatte nun endgültig den Beschluss gefasst, die Figuren zu erwerben. Er beauftragte damit schließlich Johann Martin von Wagner, seinen Kunstagenten in Rom, der diesen Auftrag zunächst nur zögerlich übernahm, da er insbesondere die Reise und die damit verbundenen Gefahren und Unbequemlichkeiten scheute. Für die Erwerbung der Giebelfiguren verfasste der Kronprinz detaillierte Vorgaben, die in einem Schreiben an Wagner vom 28. Juli 1812 festgehalten sind, aus dem unter Punkt vier hervorgeht, welche Bedeutung Ludwig den Skulpturen beimaß: „Daß die zu Ägina gefundenen Plastischen Werke früher als Phydias geworden, also von Härte und Steife nicht frei sind, solches besonders an den Köpfen, so daß sie aufgesetzt scheinen u. wenn sie es selbst wären, dennoch erwerben sie mir Äginas gefundene Werke, wenn nur unter jenen ihrer Epoche ausgezeichnete Schöne sie sind; vermuthe es, also keine Ideale brauchen sie zu sein. Mir liegt der Erwerb sehr am Herzen und sollte er auch den ganzen Kreditbrief [70.000 Gulden] betragen u. mehr noch, selbst übertrieben darf der Preis, nur nicht lächerlich übertrieben lauten. Seien sie eingedenk, daß mein Gesichtspunkt anders als der eines

<sup>712</sup> Zitiert nach: Haller von Hallerstein 1983, 169-172.

<sup>713</sup> Zu dem Konvolut der Zeichnungen von Carl Haller von Hallerstein vgl.: Zimmer 2004, 7-104.

<sup>714</sup> Vgl. Anonymus 1811c, 683.

Handelsmanns, auch anderen Privaten ist, der, wenn selbst kein Gewinn, doch die für das Erworbene gegebene Summe in solchen enthalten will haben; mir aber um der Kunstwerke Besitz zu thun, wenn zur Erlangung nicht anders möglich, gerne mehr dafür gebe als sie werth. Solche Gelegenheit erleben wir wohl nicht mehr; wie würde mich reuen sie unbenützt gelassen zu haben. Dieser Erwerb macht meine Sammlung zum ansehnlichsten Museum, welches durch ihren thätigen Eifer geworden. Anfrage dürfen sie mir hierüber thun, ich vertraue ihnen.“<sup>715</sup> Der Kronprinz erkennt hier an, dass die Ägineten aufgrund ihrer Provenienz die bis zu diesem Zeitpunkt ersten gesicherten griechischen Originalwerke der Zeit vor Phidias darstellen und somit die einmalige Gelegenheit bieten, Aufschlüsse über den vorklassischen Bildhauerstil, über den mehr oder weniger nur Hypothesen existierten, zu gewinnen. Daher dürften die Skulpturen auch nicht nach der bisher idealisierten klassizistischen Vorstellung von Antiken bewertet werden. Die insbesondere an den Köpfen noch vorhandene Härte und Steifheit versteht er als charakteristisch für den frühen Stil, den die Figuren repräsentieren.

Am 29. Oktober erreichte Wagner nach einigen Schwierigkeiten schließlich Zante, wo er jedoch wie alle Neuankömmlinge zunächst für sieben Tage in Quarantäne gesteckt wurde. Am 30. Oktober suchten ihn dort Gropius, Haller, Linckh, Stackelberg, Brøndsted und Luz auf und informierten ihn darüber, dass die Skulpturen aus Sicherheitsgründen nach Malta gebracht worden waren und somit in Zante nicht zu besichtigen seien.<sup>716</sup> Trotz Wagners Entrüstung darüber erwies sich dieser Umstand schließlich als Glücksfall, da der von den Engländern mit dem Kauf beauftragte Taylor Combe zwar von Kapitän Percevals, der die Ägineten nach Malta verschifft hatte, von der erneuten Verlagerung der Figuren erfahren und sich demzufolge am 1. November, dem Versteigerungstermin, in Malta eingefunden hatte, wo er die Skulpturen besichtigen, aber nicht ersteigern konnte. Wagner war somit der einzige in Zante anwesende Interessent, hatte aufgrund der Quarantäne und der Verlagerung der Figuren diese jedoch nicht persönlich begutachten können und sah sich daher außer Stande sie ungesehen zu ersteigern. Da Wagner jedoch die Wichtigkeit des Ankaufs dieser so seltenen Kunstwerke für Ludwig bewusst war, schlug er dem Verkaufsbevollmächtigten Gropius am 1. November, dem Tag der Versteigerung, vor, einen vorläufigen Kontrakt über die Erwerbung der Ägineten abzuschließen, der allerdings seine volle Rechtsgültigkeit erst dann erlangen sollte, wenn Wagner die Möglichkeit gehabt habe, sich selbst ein Bild von den Skulpturen und ihrem Kunstwert zu verschaffen. Gropius stimmte, in Ermangelung an Alternativen, diesem Angebot zu und zur Erfüllung dieser Vertragsklausel unterbreitete er Wagner den Vorschlag, da die Originalskulpturen in Malta in Kisten verpackt aufbewahrt würden, nach Athen zu reisen, wo er die von Fauvel angefertigten und aufbewahrten Gipsabgüsse der besser erhaltenen Figuren begutachten und bewerten könne.<sup>717</sup>

Am 28. November brachen sie von Zante auf und erhielten am 15. Dezember Einlass in Athen, wo Wagner als erstes die Abgüsse in Augenschein nahm. Überrascht von ihrem „eigenthümliche[n] altgriechische[n] Stil“<sup>718</sup> in Kombination mit einer alle seine Erwartungen übertreffenden „Naturwahrheit, und Vollendung“<sup>719</sup> war er augenblicklich

---

<sup>715</sup> Wünsche 1980, 57.

<sup>716</sup> Vgl. Herbig 1938, 19-20.

<sup>717</sup> Vgl. Herbig 1938, 22-23.

<sup>718</sup> Herbig 1938, 38.

<sup>719</sup> Herbig 1938, 38.

von ihrem hohen Kunstwert und ihrer Bedeutung für die Altertumskunde überzeugt. In einem Brief an den Kronprinzen vom 13. März 1813 kommt seine Verwunderung über den Figurenstil, der zwar von Naturtreue gekennzeichnet sei, zugleich aber frei von jedem Ideal und noch von Steifheit geprägt, ausführlicher zum Ausdruck. Diese unerwartete Kombination aus Realismus und Konventionalität erlaube ihm keine eindeutige Zuordnung, so dass er die Gestaltung der Köpfe, die er als fast ausdruckslos empfindet, nur als eine Mischung aus altgriechischem, sogenannten etruskischem und ägyptischem Stil umschreiben könne. Deren charakteristische Merkmale seien vorliegende Augen, nach oben gezogene Mund- sowie äußere Augenwinkel und steife Extremitäten. Zudem bemerkt er, dass die Frauengewänder im »etruskischen Stil« gearbeitet seien; eine nicht weiter kommentierte Beobachtung, die einen weiteren Schritt auf dem Weg zu der Erkenntnis, dass viele bis dahin als etruskisch angesehene Stilmerkmale tatsächlich der vorklassischen griechischen Kunst zuzuordnen sind, markiert. Die Bedeutung der Figuren für die Altertumskunde und Archäologie liege ferner in der detailgetreuen, mit Sorgfalt ausgearbeiteten Wiedergabe der Bekleidung, Waffen und Helme sowie in der Angabe der Kopfhaare, Ornamente, ja selbst der Schamhaare, die unterschiedlich frisiert und angeordnet sind und so ein realistisches Bild von diesen zeichnen.<sup>720</sup>

Da kein anderes schriftliches Gebot vorlag und Gropius, Haller und Foster versicherten, dass die übrigen Skulpturen denselben Stil aufwiesen, ratifizierten sie den provisorischen Kaufvertrag. In der Folgezeit kam es jedoch zu einigen Verstimmungen und Streitigkeiten zwischen beiden Parteien,<sup>721</sup> die in einem Prozess gipfelten, so dass Wagner die äginetischen Bildwerke erst 1815 von Malta nach Rom überführen konnte.

In Rom wurden die Skulpturen bis 1818 in Marmor ergänzt, wie es Kronprinz Ludwig bereits 1812 in seinem Kaufauftrag<sup>722</sup> an Wagner festgelegt hatte. Die Restaurierung erfolgte unter der Leitung des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen, Wagner hatte während dieser Zeit die Aufsicht über die Ergänzungsarbeiten inne und erstattete Ludwig weiterhin Bericht. Da Thorvaldsen und Wagner eine Rekonstruktion der Giebelkomposition aufgrund der zahlreichen für sie noch nicht zuordenbaren Fragmente wie von der Statuengruppe am Altarplatz als nicht realisierbar erschien, einigten sie sich darauf, nur jene fünf Figuren des Ostgiebels und die zehn des Westgiebels zu restaurieren, die relativ vollständig erhalten waren.<sup>723</sup> Die zu ergänzenden Körperteile wurden dabei von Thorvaldsen lediglich in Gips ausgeformt; die eigentlichen Marmorarbeiten dagegen von den Bildhauern Pulini, Pinciani, Franzoni und Kauffmann übernommen.<sup>724</sup>

Zur Angleichung von Original und Ergänzung wurden die originalen Verwitterungsspuren an den Ergänzungen künstlich nachgeahmt und bei der Neumodellierung fehlender Köpfe nahm sich Thorvaldsen die noch erhaltenen Originalköpfe zum Vorbild. Allerdings scheint deren Formgebung nicht seinen künstlerischen Ansprüchen entsprochen zu haben, da er, bevor er sich dem Bogenschützen vom Westgiebel zuwandte, über Wagner dem Kronprinzen seine Absicht unterbreiten ließ, hierbei die Diskrepanz zwischen der konventionellen Gesichtsbildung und der realistischen Gestaltung der Körper aufzuheben,

<sup>720</sup> Vgl. Herbig 1938, 60-61.

<sup>721</sup> Vgl. hierzu: Wünsche 2011, 45-50; Wünsche 1980, 61-62. 66-67; Herbig 1938, 38-41. 44.

<sup>722</sup> Vgl. Wünsche 1980, 57-58 Punkt 11.

<sup>723</sup> Zur Problematik der Aufstellung der äginetischen Bildwerke sei hier auf die Arbeit von Raimund Wünsche verwiesen, der sich dieser Thematik ausführlich gewidmet hat. – Vgl. Wünsche 2011, 81-88. 104-124.

<sup>724</sup> Vgl. Ulrichs 1867, 43.

„bloß um zu sehen, und zugleich zu zeigen, welch andere Wirkung diese Figuren machen würden, wenn das Gesicht mit den übrigen Teilen des Körpers übereinstimmend gebildet würde.“<sup>725</sup> Thorvaldsen empfand, wie auch bereits die Ausgräber mehrfach betont hatten, diese stilistische Verschiedenheit als disharmonisch und beabsichtigte die strenge archaische Konvention zu durchbrechen und den Köpfen mehr Leben einzuhauchen und so ein stilistisch einheitliches Gesamtbild zu schaffen, in dem die Köpfe nicht mehr als störend empfunden werden sollten. Der Kronprinz bestand jedoch auf einer stilistischen Übereinstimmung von Original und Kopie, da Wagner in seiner Stellungnahme zu dieser Anfrage bereits darauf verwiesen hatte, dass die konventionelle Gesichtsbildung ein Charakteristikum dieser Köpfe darstelle und daher beibehalten werden müsse.<sup>726</sup> Das Ansinnen Thorvaldsens wirft ein Schlaglicht auf das zeitgenössische künstlerische Verständnis, das das einzelne antike Kunstwerk nicht nur dem vorherrschenden Schönheitsideal unterwirft, sondern auch dessen „Verbesserung“ in diesem Sinne für legitim hält, anstatt seine Originalität und Einzigartigkeit zu würdigen. Dass Thorvaldsen mit dieser Einstellung nicht alleine war, zeigt noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beispielsweise Urlichs<sup>727</sup> Bedauern über die Entscheidung des Kronprinzen in seiner Beschreibung der Münchner Glyptothek.

Als Modell für den Bogenschützen vom Westgiebel (Abb. 29) hatte Thorvaldsen der Kopf des sogenannten Knappen (Abb. 30) vom etwas jüngeren, bereits dem frühklassischen Formideal verpflichteten Ostgiebel gedient, wie bereits Grunwald<sup>728</sup> erkannt hat, so dass die archaischen Gestaltungsprinzipien hier stark zurückgenommen sind. Aber auch an einigen der anderen neu gefertigten Köpfe, wie beispielsweise dem des Stechers (Abb. 31) oder des Vorkämpfers vom Westgiebel (Abb. 32), für die die Köpfe des Pendants der anderen Hälfte des Giebels (Abb. 33) beziehungsweise der Kopf des Gegners vom rechten Vorkämpfer (Abb. 34), beide vom Westgiebel, als Vorbild fungierten, findet sich eine Relativierung der archaischen Formmerkmale mittels einer Milderung des archaischen Lächelns durch weniger hochgezogene Mundwinkel und weichere, rundere sowie großflächiger gestaltete Formen, wie etwa im Bereich der Wangen und des Untergesichts. Diese Stilangleichung von Köpfen und Körpern dürfte nicht nur Thorvaldsens eigenem ästhetischem Empfinden entsprochen haben, sondern Ausdruck des noch immer vorherrschenden idealen Schönheitsbegriffs gewesen sein.

Dieses Kunstempfinden spiegelt sich auch in der 1817 noch während seiner Restaurierungsarbeiten an den äginetischen Skulpturen gefertigten Statue „Spes“<sup>729</sup> (Abb. 35), für die offenkundig die Akroterfiguren (Abb. 36) und die Athena des Westgiebels (Abb. 37) als Vorbild fungierten. Deren archaische Formmotive liegen Thorvaldsens Allegorie der „Hoffnung“ zwar zugrunde, wurden von ihm aber so umgewandelt und seinem eigenen Formempfinden angepasst, dass ihr archaischer Stilcharakter abhanden gekommen ist. So haben die eigentlich typischen Schwalbenschwanzzipfel des Gewandes ihre Steifheit und zickzackartig angelegte Linearität ebenso verloren wie die zwischen den Beinen ursprünglich senkrecht verlaufenden Steifalten, die nun ebenfalls locker fallend und

<sup>725</sup> Zitiert nach: Wünsche 2011, 137.

<sup>726</sup> Vgl. Wünsche 2011, 137.

<sup>727</sup> Urlichs 1867, 43.

<sup>728</sup> Vgl. Grunwald 1977, 247.

<sup>729</sup> Das Original-Gipsmodell befindet sich heute in Kopenhagen im Thorvaldsen Museum (Inv.-Nr. A 47), ebenso die Ausführung in Marmor von H. W. Bissen (Inv.-Nr. A46). – Vgl. Hartmann 1979, 64-74 Taf. 18,5; 19,1-2.



geradezu weich modelliert sind, so dass sich weder Strenge noch Steifheit an der Figur findet. Beibehalten hat er jedoch das archaische Standmotiv mit vorgesetztem linken Fuß, ohne Ponderation. Dieses und die daraus resultierende gerade Haltung der „Spes“, mit der Thorvaldsen seiner Figur offensichtlich Würde und Erhabenheit verleihen wollte, stellen die eigentliche Neuerung und Beeinflussung der „Hoffnung“ durch seine Beschäftigung mit den Ägineten dar. Deren archaischer Stilcharakter blieb in seinem eigenen künstlerischen Schaffen jedoch nahezu wirkungslos.

1827 wurden die äginetischen Bildwerke schließlich von Rom aus auf den Weg nach München gebracht, wo sie 1828 mit der Eröffnung der von Leo von Klenze erbauten Münchner Glyptothek im damaligen Ägineten-Saal ihre neue Heimat gefunden hatten.

### 7.3.2 Johann Martin Wagner (1777-1858) und Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854)

Nachdem die äginetischen Skulpturen zur Restaurierung nach Rom überführt worden waren, nutzte Wagner, selbst ein Kunstsammler und Bildhauer, die Möglichkeit, sie zu studieren und fasste seine Erkenntnisse im *Bericht über die Äginetischen Bildwerke im Besitz Seiner Königl. Hoheit des Kronprinzen von Baiern* zusammen, der zudem kunstgeschichtliche Anmerkungen von Friedrich Schelling enthält und 1817 publiziert wurde.

Von besonderem Interesse sind hierbei seine Äußerungen zum Stil der Figuren. Durch ihre gesicherte Provenienz führen diese nun auch auf griechischem Boden den Nachweis, dass zahlreiche bis dahin für etruskisch gehaltene Werke tatsächlich der griechischen Kunst der vorklassischen Zeit zuzuordnen sind. Daher plädiert Wagner dafür, für den ›heturischen Stil‹ von nun an den Terminus ›altgriechischem Stil‹ zu gebrauchen.<sup>730</sup> Letzterer charakterisiere sich durch die konventionelle Gestaltung der Köpfe, Haare und Gewänder, d. h. nach oben gezogene Mund- und Augenwinkel, ausgeprägte Kinnpartie, über den Rücken fallende dicke bindfadenartige Haarsträhnen, in feine Löckchen gelegtes Stirn- und Schamhaar sowie unnatürlich fallende Gewandfalten, die in Schwalbenschwanzzipfeln enden.

Die Besonderheit des äginetischen Stils, wodurch er sich sowohl vom etruskischen als auch allgemein vom altgriechischen Stil unterscheidet, sieht Wagner in der naturtreuen Ausarbeitung der Körper, die sich zugleich durch den Verzicht auf alles Ideale auszeichne. Der Grad der Naturnachahmung zeuge von einer genauen Kenntnis der Muskeln und Knochen und suggeriere dem Betrachter durch täuschend natürlich gestaltete Glieder Lebendigkeit.<sup>731</sup> Die Grenzen dieses Realismus liegen in der noch vorhandenen Steifheit in den Bewegungen und dem unnatürlichen Faltenfall der Gewänder.

---

<sup>730</sup> Vgl. Wagner 1817, 87.

<sup>731</sup> Vgl. Wagner 1817, 88-89.: „Es herrscht nämlich in allen Theilen des Körpers, die Köpfe ausgenommen [...] die treueste Nachahmung der Natur bis auf alle Kleinigkeiten und Zufälligkeiten der Haut, ohne die geringste Spur vom Idealen, oder einem Bestreben, die Natur, wie man es nennt, idealisieren zu wollen. Doch diese treue Nachahmung der Natur ist hier in ihren Formen nicht mager, holzig oder wissenschaftslos, wie man an den frühern Werken der alten und neuern Kunst zu finden gewohnt ist, sondern es ist eine wohlverstandene Nachahmung der schönen Natur, vereinigt mit der vollkommensten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von selbst erfolgen und sich ergeben mußte, daß also gestaltete Glieder lebendig und bis zur

Besondere Aufmerksamkeit widmet Wagner der Diskrepanz in der Gestaltung der Körper und der Köpfe der Skulpturen. In der archaischen Prägung der Gesichter, deren archaisches Lächeln er als „grinsende Miene“<sup>732</sup> und deren Augen als „etwas chinesisch gestellt“<sup>733</sup> bezeichnet und deren Haupthaare er mit „Maccaroni“<sup>734</sup> vergleicht, da sie „weniger Haaren als italienischen Nudeln“<sup>735</sup> ähnelten, meint er einen im Vergleich zum restlichen Körper älteren Stil zu erkennen, der in der Wiedergabe der Mimik noch keinen Unterschied zwischen Siegern und Besiegten, Göttern und Menschen erkennen lasse. Die Erklärung für diesen Umstand sieht er in der Entstehungszeit der Bildwerke gegeben. Diese falle in eine Stufe der Entwicklung der griechischen Kunst, als diese gerade angefangen habe, sich von ihrer „altväterlichen Form“<sup>736</sup> loszulösen, die noch vom ägyptischen Stil geprägt gewesen sei. Im Laufe dieses Prozesses seien zuerst die Körper von der Steifheit befreit und mit Leben und Naturtreue versehen worden, wohingegen die Köpfe, deren Gestaltung stärker an religiöse Formen gebunden gewesen sei, zunächst noch beibehalten wurde.<sup>737</sup> In dieser Diskrepanz erkennt er richtig den Übergang zwischen zwei Stilphasen.

Die Stilunterschiede zwischen den beiden Giebeln bemerkt Wagner trotz seiner Stilanalyse und der dieser vorangestellten detaillierten Beschreibung der einzelnen Figuren jedoch nicht. Er hält sie für Unterschiede in der Bearbeitung, die er auf die Tätigkeit verschiedener Künstler zurückführt und die deren individuelles Können widerspiegeln sollen.<sup>738</sup>

Aus der für ihn vollkommenen Ähnlichkeit des Stils der Figuren schließt Wagner auf eine gemeinsame Entstehungszeit. Für die Datierung greift er, in Ermangelung gesicherter Vergleichswerke, auf die Angaben Diodors<sup>739</sup> über die Kindheit der griechischen Kunst zurück. Daidalos ist den antiken Quellen zufolge der Erste gewesen, der die anfängliche Steifheit der Figuren durch die Schrittstellung und Öffnung der Augen zu lösen begonnen und so den Eindruck von Bewegung und Leben erweckt habe. Da die Körper der äginetischen Bildwerke jene anfängliche Steifheit kaum noch aufwiesen, dafür aber von einer vollkommenen Kenntnis der Muskeln und Knochen zeugten, ging Wagner davon aus, dass es eines zeitlichen Abstandes von mindestens 300 Jahren zur Schaffenszeit des Daidalos, die er etwa 100 Jahre vor dem Trojanischen Krieg verortet, bedürfe, um dieses künstlerische Niveau zu erreichen. Wagner sieht daher im 3. Jahrhundert nach dem Trojanischen Krieg<sup>740</sup> den frühesten Zeitpunkt für die Schaffung der Skulpturen gegeben. Anklänge an den ägyptischen Stil, wie die konventionelle Prägung der Gesichter, Haare und Gewandfalten zeigten jedoch, dass sie noch der vorklassischen Zeit zuzuschreiben seien. Wagner war sich somit des hohen Altertums der Bildwerke bewusst, sah sich jedoch außer Stande, deren Entstehungszeit enger einzugrenzen.<sup>741</sup>

---

Täuschung natürlich erscheinen, so zwar, daß man sich bey einigen Theilen, wegen ihrer bis zur Täuschung gehenden Natürlichkeit, davor entsetzt, und sich scheuet, sie anzufühlen.“

<sup>732</sup> Wagner 1817, 93.

<sup>733</sup> Wagner 1817, 93.

<sup>734</sup> Wagner 1817, 94.

<sup>735</sup> Wagner 1817, 28.

<sup>736</sup> Wagner 1817, 133.

<sup>737</sup> Vgl. Wagner 1817, 134-135.

<sup>738</sup> Vgl. Wagner 1817, 102.

<sup>739</sup> Vgl. Diod. 4, 61.

<sup>740</sup> Wagner 1817, 151. - Schelling errechnet hieraus die Zeitstellung von vor 800 v. Chr. - Vgl. Wagner 1817, 154.

<sup>741</sup> Vgl. Wagner 1817, 149-154.

Die archaischen Charakteristika missversteht Wagner noch als Unvollkommenheiten bzw. fehlendes Können der ausführenden Künstler. Zugleich interpretiert er sie als Eigentümlichkeiten des altgriechischen Stils.

Hinsichtlich der Bemalung der Figuren dokumentiert er die noch vorhandenen roten und himmelblauen Farbreste und liefert so, wie auch durch seine detaillierte Beschreibung der Figuren, wertvolle Informationen über deren ursprüngliches Aussehen in unrestauriertem Zustand. Die farbige Gestaltung antiker Plastik und Architekturteile empfindet er allerdings als noch so befremdlich, dass er diesbezüglich von einem „bizarren Geschmack“<sup>742</sup> spricht und die Bemalung als „barbarische Sitte und ein Ueberbleibsel aus früheren roheren Zeiten“<sup>743</sup> bewertet, das sich die ganze Antike hindurch erhalten habe, wovon der Parthenon, aber auch römische kaiserzeitliche Kunstwerke Zeugnis ablegen. Die Bemalung sei aus reiner Gewohnheit beibehalten worden und stamme noch aus den Zeiten, in denen Statuen und Tempel aus Holz geschaffen waren.<sup>744</sup>

Schelling, ein idealistischer Philosoph und Kunsthistoriker, der die äginetischen Bildwerke nie gesehen hatte, fügte den Ausführungen Wagners umfangreiche kunstgeschichtliche Anmerkungen hinzu. Die von Wagner vorgeschlagene Verwendung des Terminus „altgriechischer Stil“ lehnt er ab und plädiert stattdessen für eine strikte Unterscheidung von ägyptischem, etruskischem, altattischem und äginetischem Stil. Im Unterschied zu Wagner<sup>745</sup>, nach dem die Griechen ihre Kunst bei den Ägyptern entlehnt haben, geht er davon aus, dass sich jede Kultur in ihren Anfängen allein, ohne äußere Einflüsse entwickelt habe, die im Werden begriffenen Künste aber Analogien aufwiesen. Die Ähnlichkeiten in den Anfängen der attischen Kunst mit ägyptischen Werken seien demnach zwar evident, rechtfertigten aber nicht die Gleichsetzung des attischen mit einem gesamtgriechischen Stil. Er geht dabei, unter Berufung auf Pausanias<sup>746</sup>, von der These aus, dass in vorklassischer Zeit parallel zum attischen Stil zeitgleich ein spezifisch äginetischer Stil existierte, der sich unabhängig entwickelt habe und den die nun gefundenen Bildwerke repräsentieren.<sup>747</sup> Schelling erkannte, dass sowohl etruskischen, attischen als auch äginetischen Werken eine gewisse Härte zu Eigen und ihnen die nach oben gezogenen Mund- und Augenwinkel sowie die Gestaltung der Haare und der unnatürliche Faltenfall gemein sind. Daher können diese Merkmale keine Charakteristika einer spezifischen Kunstscheule darstellen, sondern kennzeichnen den Kunststil einer bestimmten Zeit, nämlich des archaischen.

Von den attischen Werken, die sich durch ein Streben nach Idealismus und ein „Systema von Regeln“<sup>748</sup> auszeichnen, unterscheidet sich die äginetische Kunst Schelling zufolge in ihrem Naturalismus. Die Kunstscheule Äginas versteht er als Wegbereiter für die attische Kunst. Erstere habe durch ihre „zur Natur selbst gewordene[n] äginetische[n] Kunst“<sup>749</sup> der

---

<sup>742</sup> Wagner 1817, 219.

<sup>743</sup> Wagner 1817, 219.

<sup>744</sup> Vgl. Wagner 1817, 221-226.

<sup>745</sup> Vgl. Wagner 1817, 2.

<sup>746</sup> Vgl. Paus. 5, 25, 13. 8, 54, 11; Kap. 7.3.1.

<sup>747</sup> Vgl. Wagner 1817, 8-9. 12-16.

<sup>748</sup> Wagner 1817, 114.

<sup>749</sup> Wagner 1817, 121.

attischen den Weg „vom Abstrakten zum Lebendigen, vom Systematischen zum Natürlichen“<sup>750</sup> gewiesen.

Schelling sieht die Vereinigung von äginetischem und attischem Stil und mithin von Natur und Ideal als Voraussetzung für die Entstehung der klassischen Kunst. Die äginetischen Bildwerke stellen für ihn ein Bindeglied in der griechischen Kunstgeschichte dar und stehen am Übergang von der älteren Kunst zu jener des Phidias, in dessen Blütezeit nicht nur die Vereinigung von Kunst und Natur falle, sondern die äginetische Kunst in der attischen aufgegangen und schließlich mit ihr zu einer „vollkommenen Kunst“ verschmolzen sei, so dass ab diesem Zeitpunkt Äginas Kunst ihre Eigenständigkeit verloren habe, und markieren so den Entwicklungsstand der Kunst Griechenlands auf dem Weg zu ihrem Höhepunkt: „Denn wenn der außerordentliche Eindruck jener atheniensischen Werke vielleicht eben darauf beruht, daß in ihnen die Kunst auf dem Gipfel angekommen ist, wo sie eben ihre volle Freyheit und Lebendigkeit, mit entschiedener Klarheit und Bewußtseyn über sich selbst, erlangt hat, ohne die Freyheit schon wieder mißbrauchen, die Klarheit durch Willkür trüben, und so die Unschuld verscherzen zu können: so müssen wir, bey aller anerkennenden Bewunderung derselben, gestehen, daß, gleichwie dem Forscher überall das Werden wichtiger erscheint, als das Seyende, für Verstand und Forschungs-Geist solche Werke noch anziehender seyn müssen, wo die Kunst, ohne sich jenes Gipfels schon bewußt zu seyn, eben in voller Bewegung nach demselben ist; und von der Art sind, wenn je ohne eignen Anblick nach der bloßen Beschreibung ein Urtheil zu fassen möglich ist, jene äginetischen Werke.“<sup>751</sup>

Die Datierung Wagners hält er mit mehr als 800 Jahren v. Chr. für zu hoch angesetzt.<sup>752</sup> Für Schelling hat die Naturnachahmung in den Skulpturen bereits eine Vollkommenheit erreicht, von der es bis zu ihrer Vollendung in der klassischen Kunst nur noch ein Schritt sei. Daher schlägt er eine Datierung in die Zeit vor der Epoche des Perikles und auch noch vor den Perserkriegen vor.<sup>753</sup>

Schelling hat hier sowohl die Trennung von Zeitstil und Lokalstilen als auch die Mittlerstellung der äginetischen Werke zwischen Archaik und Klassik erkannt. Dies ist umso bemerkenswerter, da er zwar als Philosoph und Hauptvertreter des Deutschen Idealismus, als Kunsthistoriker in der Forschungsgeschichte hingegen bislang kaum zur Kenntnis genommen worden war.<sup>754</sup>

### 7.3.3 Aloys Hirt (1759-1837)

Aloys Hirt, der die Skulpturen während seines Romaufenthaltes mehrfach selbst in Augenschein genommen hatte, bezweifelt dagegen Schellings These. In seiner Rezension zu Wagners Bericht und Schellings Zusätzen bezeichnet er die Naturnachahmung als notwendige Voraussetzung für eine Entwicklung innerhalb der Kunst, weshalb jede

---

<sup>750</sup> Wagner 1817, 121.

<sup>751</sup> Wagner 1817, 127-128.

<sup>752</sup> Wagner 1817, 171.

<sup>753</sup> Vgl. Wagner 1817, 159.

<sup>754</sup> Diesem Aspekt widmete sich erstmals Arne Zerbst ausführlich in seiner Dissertation über *Schelling und die bildende Kunst*. – Vgl. Zerbst 2011, passim.

Kunstschule sie anstrebe. Ohne eine getreue Nachahmung der Natur gebe es kein Ideal und Kunst arte „in's Gemeine und Flache aus“<sup>755</sup>. Das Eigentümliche der Kunst Äginas, das dem Betrachter als erstes ins Auge falle, bestehe vielmehr in der altertümlichen Gestaltung der Gesichter, Haare und Gewänder. Gerade der offensichtliche Widerspruch zwischen der detaillierten Ausführung des Nackten bzw. der Anatomie des Körpers und dem Konventionellen zeige, dass die „alterthümliche Unbeholfenheit“<sup>756</sup> nicht auf der Unwissenheit oder fehlendem Können der Künstler beruhe, sondern von Absicht zeuge. Hirt interpretiert Pausanias Andeutungen hinsichtlich der Kunstschule Äginas so, dass deren Stil für seine altertümliche Art bekannt gewesen sei. Demzufolge setzt er den äginetischen Stil mit jenem gleich, der bis dahin als altgriechischer<sup>757</sup> oder auch heiliger Stil bezeichnet worden ist.<sup>758</sup>

Hirt bemerkt zudem, dass diese Gestaltungsart der Köpfe, Haare und Gewänder nicht nur den äginetischen Bildhauerstil auszeichnete, sondern sich auch bei anderen Denkmälern außerhalb Äginas und aus späterer Zeit findet. Aufgrund derartiger bewusster stilistischer Rückgriffe seien einige Figuren weitaus jünger, als es ihre von Konventionen geprägten Formen vermuten lassen.<sup>759</sup> Die Nachahmung des archaischen Stils begründet er neben einer „Liebe zum Altmodischen“<sup>760</sup> insbesondere mit dem religiösen Volksempfinden, nach dem ein höheres Alter bzw. altertümliche Formen mit einer größeren Heiligkeit assoziiert worden seien. Das Phänomen des Archaismus, das er bereits 1805 am Beispiel des Kitharodenreliefs dargestellt hatte,<sup>761</sup> findet er nun bestätigt.

Die griechische Kunst sieht Hirt durch zwei Stilarten geprägt: Zum einen den äginetischen Stil, der archaische Formen längere Zeit beibehalten und insbesondere in späterer Zeit bewusst auf diese zurückgegriffen hat, durch das Festhalten an alten Konventionen aber an einer Weiterentwicklung der Kunst zur höchsten Blüte gehindert worden sei; an den aus der äginetischen Kunst hervorgegangenen Werken erkennt Hirt nur das Bemerkenswerte, wo vom äginetischen Stil abgewichen wurde. Zum anderen den attischen Stil, der sich durch ein stetes Streben nach Naturnachahmung und den Verzicht auf alles Konventionelle konsequent von einfachen und unbeholfenen Anfängen bis hin zur Vervollkommenheit der Kunst entwickelt habe.<sup>762</sup>

Die äginetischen Bildwerke datiert er in die Zeit nach den Perserkriegen.<sup>763</sup> Auf die Stilunterschiede in der Körpergestaltung der Skulpturen zwischen den etwas größeren des Ostgiebels, deren Vorder- und Rückseite bereits naturgemäß, „weich und fleischig“<sup>764</sup> gearbeitet seien, wohingegen die Vorderseite der des Westgiebels noch eine gewisse Härte zeigen, verweisend, stellt Hirt sie stilistisch Myron<sup>765</sup> und dem Parthenon an die Seite. Nur die Darstellung des Nackten zieht er dabei für die Datierung heran, da das Konventionelle als absichtliche Nachahmung einer älteren Formensprache keinen Aufschluss über das

---

<sup>755</sup> Hirt 1818, 176.

<sup>756</sup> Hirt 1818, 177.

<sup>757</sup> Zu Hirts Äußerungen bezüglich des altgriechischen Stils vgl. Kap. 7.1.

<sup>758</sup> Vgl. Hirt 1818, 175-178.

<sup>759</sup> Vgl. Hirt 1818, 181.

<sup>760</sup> Hirt 1818, 174.

<sup>761</sup> Vgl. Kap. 7.1; Hirt 1805, 10.

<sup>762</sup> Vgl. Hirt 1818, 182-185.

<sup>763</sup> Vgl. Hirt 1818, 190-192.

<sup>764</sup> Hirt 1818, 191.

<sup>765</sup> Vgl. a. O. (Anm. 306).

tatsächliche Alter gebe. Letzteres kennzeichne die Figuren aber als äginetische Werke, weshalb Hirt sie dem Ägineten Onatas<sup>766</sup> zuschreibt, dessen Blütezeit in die 80. Olympiade (460-457 v. Chr.) fällt.<sup>767</sup> Auch aus politischer Sicht hält er diese Zeit für den Tempelbau am günstigsten, da vor allem durch die reiche Kriegsbeute nach der Schlacht von Plataeae Wohlstand und das Bestreben die Götter zu ehren geherrscht habe.

Hirts Ausführungen stehen mithin in direktem Gegensatz zu Schellings Differenzierung zwischen einem Zeit- und einzelnen Lokalstilen. So verbindet er die archaischen Stilmerkmale mit dem äginetischen Lokalstil und assoziiert diesen hier nicht nur mit der Nachahmung des älteren Stils in späteren Zeiten, sondern reduziert sie sogar allein auf den Archaismus, der ihm vom Kitharoedenrelief bereits bekannt ist. Die Möglichkeit, dass die äginetischen Bildwerke eine Spätphase des archaischen Stils repräsentieren und die von Schelling postulierte Mittlerstellung zwischen Archaik und Klassik verkörpern könnten, zog er nicht einmal in Betracht; er scheint geradezu fixiert darauf, neue Beispiele für das erst seit Winckelmann bekannte Phänomen des Archaismus zu finden. Diese Fehlinterpretation verleitete ihn hinsichtlich der Datierung zur vollständigen Ignorierung des Konventionellen und ausschließlichen Konzentration auf die Darstellung des Nackten.

#### 7.3.4 Charles Robert Cockerell (1788-1863)

Cockerell, der 1816 seinen Aufenthalt in Rom nutzte um die Skulpturen eingehender zu studieren, bezeichnet den Fund der äginetischen Skulpturen als die außergewöhnlichste und wichtigste Entdeckung für die Kunstgeschichte, vergleichbar mit dem der Niobe<sup>768</sup> 1583 in Rom und den Musen in der Villa Hadriana. Er hebt hervor, dass es sich bei diesen Bildwerken um die ersten gesicherten griechischen Originalskulpturen und dies nicht nur in Bezug auf die vorklassische Zeit, sondern, mit Ausnahme der Parthenonskulpturen, auch ganz allgemein handelt und unterstreicht so den durch sie möglichen Erkenntnisgewinn für die Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst.<sup>769</sup>

Als Architekt betont er die Erkenntnisse, die ihm die Skulpturen auch hinsichtlich der Gestaltung des Tympanons griechischer Tempel liefern. Nach den Figuren des Parthenons sowie des Theseustempels in Athen bestätigen nun die fast vollständigen Marmorfiguren des Westgiebels des Aphaieatempels, dass rundplastische Skulpturen und keine Reliefs wie bei römischen Tempeln die Giebelfelder ausschmückten.<sup>770</sup>

Wie Hirt erkennt auch Cockerell den Stilunterschied zwischen den Figuren der beiden Giebel.<sup>771</sup> Den Stil der Ostgiebelfiguren empfindet er durch die realistischere Naturnachahmung als vollkommener, weshalb diese auf ihn eindrucksvoller wirken und über mehr Charakter verfügten.

---

<sup>766</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des griechischen Bildhauers Onatas vgl. Lang 2002, 155-159.

<sup>767</sup> Vgl. Hirt 1818, 191.

<sup>768</sup> Das Werk befindet sich heute in Florenz, in den Uffizien (Inv.-Nr. SH 208). – Vgl. Geominy 1984, passim.

<sup>769</sup> Vgl. Cockerell 1819, 327.

<sup>770</sup> Vgl. Cockerell 1819, 329-330.

<sup>771</sup> Cockerell 1819, 337: „As in the sculptures of the eastern pediment we trace the utmost effort of a master, those of the western appear rather the work of his scholars“.

Als Datierung schlägt er die Zeit vor 520 v. Chr. vor, als Ägina sich auf der Höhe seines Wohlstandes und seiner Macht befand.<sup>772</sup> Der Stil zeuge von einem Kunstverständnis, das nicht mehr weit von jener Perfektion entfernt sei, wie er sie mit der Epoche des Perikles verbindet. Obwohl die Kunst noch strenge Züge aufweist, kündigt sich das Neue bereits an. Er lobt „the singular boldness of position, the variety of attitude, so favourable to the display of the human figure, the ingenuity and artifice in the compositions of the groups“<sup>773</sup>. Die monotone Einfachheit früherer Kunstphasen sei überwunden. In Bezug auf die Energie und Lebendigkeit der Haltungen der Figuren stellt Cockerell sie dem Fechter Borghese<sup>774</sup> und dem Laokoon<sup>775</sup> an die Seite. Sie seien wie „the conception of a painter embodied in marble“<sup>776</sup>. In der Darstellung der Körper erkennt er die Kunst auf dem Weg zur Frühklassik, wohingegen die Wiedergabe der Physiognomie der Köpfe in ihren Anfängen verharre. Cockerell vermisst hier eine Vielfalt im Ausdruck. Aufgrund ihrer archaischen Prägung spricht er den Köpfen einen „character far more archaic than the rest of the Figure“<sup>777</sup> zu, den er als bewussten Rückgriff auf ältere Formen versteht. Cockerell verwendet den Terminus „archaic“ hierbei nur im Sinn von altertümlich und nicht im Sinne des kunsthistorischen Stilbegriffs. Den spätarchaischen Stil der Ägineten kommentiert er nüchtern als Vorbereitung auf die Klassik: „a bolder and more perfect style seems to be promised; what the works of Ghirlandaio were to Raphael, these were to Phidias and his cotemporaries“<sup>778</sup>.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Fund der äginetischen Bildwerke vor allem für die Kenntnisse von der Entwicklungsgeschichte der Kunst Griechenlands von Bedeutung war. Die Skulpturen erhellten den Blick auf die griechische Kunst der Vorklassik. Es ist jedoch nicht der archaische Stil, der Beachtung fand, sondern die Naturtreue und jene Elemente, die bereits auf die Frühklassik hinweisen. Ein Umstand der mit der zeitgenössischen Kunstauffassung und der damit vorherrschenden Entwicklungstheorie nach dem Wachstum-Blüte-Verfall-Modell mit der klassischen Kunst als Höhepunkt zu erklären ist.

Der archaische Stil selbst, der das „Gepräge der Unschuld und Kindheit“<sup>779</sup> aufweise, wurde als unvollkommen angesehen und mit einer „gewissen Steifheit“<sup>780</sup> und „alterthümliche[n] Unbeholfenheit“<sup>781</sup> verbunden. Bezeichnend hierfür ist Goethes Urteil über die Ägineten, als „zusammengestoppelte Tempelbilder, von ganz verschiedenem Kunst-Werth (die liegenden

---

<sup>772</sup> Vgl. Cockerell 1819, 337-338.

<sup>773</sup> Cockerell 1819, 338.

<sup>774</sup> Die Statue befindet sich heute in Paris im Louvre (Inv.-Nr. MA 527). – Vgl. Paolini 2000, 274-295; Andrae 2001, 204-205 Abb. 157 Taf. 194.

<sup>775</sup> Die Statuengruppe befindet sich heute im Vatikan, im Belvedere (Inv.-Nr. 105). – Vgl. Wiggen 2011, passim.

<sup>776</sup> Cockerell 1819, 339.

<sup>777</sup> Cockerell 1819, 340.

<sup>778</sup> Cockerell 1819, 338-339. In seinem 1860 erschienen Buch über die Ägineten klingt dies bereits nicht mehr so sachlich. Hier ist es gerade der ursprüngliche und reine Ausdruck des archaischen Stils den er lobend, ja fast schon euphorisch preist: „merits formed on the true inspiration of art before it was shackled by rules, and were mechanical types had superseded that purity of expression and sincerity of purpose which characterise the earliest productions. Such a reader will not fail to discover in these statues a spirit which sought its reward in the praise of freeman, whose institutions made the laurel wreath the highest reward that could be desired.“ – Vgl. Cockerell 1860, 34.

<sup>779</sup> Wagner 1817, 91.

<sup>780</sup> Wagner 1817, 91.

<sup>781</sup> Hirt 1818, 177.

vielleicht zugearbeitet) die immer problematisch bleiben müssen“<sup>782</sup> und an denen „wenig Freude zu haben sein“<sup>783</sup> werde.

Interessant ist vor allem der Umstand, dass die Entdecker und auch die ersten Kommentatoren immer wieder eine stilistische Diskrepanz zwischen den Körpern und den Köpfen zu beobachten glaubten – worin sich wohl doch eine Unsicherheit in der Beurteilung des (spät-)archaischen Stils ausdrückt. Hier zeigt sich, wie stark die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts noch von Winckelmanns Verständnis von „der Schönheit“ der antiken griechischen Kunst geprägt war. Die Klassik war und ist das Maß der Dinge. Alles Vorangehende galt als noch nicht vollendet, war erst im „Wachstum“ begriffen. Dieses Vorurteil verdeutlicht, dass die zeitgenössischen Kunsthistoriker und Archäologen noch nicht fähig waren, sich von der Vorstellung einer „idealen Kunst“ zu lösen. Stilunterschiede wurden nicht als eigenwertige Epochenmerkmale, sondern schlicht als Qualitätsunterschiede verstanden. Die bereits detaillierte Ausführung der Anatomie des Körpers wurde als Weiterentwicklung der Kunst auf dem Weg zur höchsten Blüte interpretiert, die archaischen Bildformeln,<sup>784</sup> die mit der Gestaltungsweise der Köpfe verbunden sind, dagegen missverstanden und als stilistisch minderwertig eingestuft; entweder als bewusste Rückgriffe auf ältere Formen wie bei Hirt oder als Verharren in den Anfängen wie Cockerell es nennt.

Dennoch sollten die tatsächlich spätarchaischen äginetischen Bildwerke vorerst die Vorstellung von der archaisch-griechischen Skulptur prägen und wurden als Bindeglied zwischen den frühen Figuren, mit geschlossenen Füßen und seitlich herabhängenden Armen, den Kuroi, und den Werken des Phidias angesehen.

Die These, dass viele bis dahin für etruskische Kunst gehaltene Werke in Wirklichkeit vorklassisch-griechischen Ursprungs waren, erhielt durch die äginetischen Bildwerke als den ersten unzweifelhaft griechischen Skulpturen archaischer Zeit ihre Bestätigung. Von Bedeutung hinsichtlich der Weiterentwicklung des Bildes der Archaik ist zudem die hier gewonnene Erkenntnis, dass eine gewisse Härte bzw. Steifheit und die konventionelle Prägung der Köpfe, Haare und Gewänder nicht nur etruskischen, sondern auch griechischen Kunstwerken zu eigen ist und, wie Schelling daraus schlußfolgerte, somit keine Charakteristika einer spezifischen Kunstschule, sondern einer Zeit, einer Stilphase vermitteln – des archaischen Stils.

## 7.4 Edward Dodwell (1767-1832)

In den Jahren 1801, 1805 und 1806 bereiste der Altertumsforscher Edward Dodwell Griechenland, publizierte seine Reisebeschreibungen aber erst 1819. Die späte Veröffentlichung erlaubte es ihm, seinem Bericht über die Insel Ägina einige Anmerkungen über die äginetischen Bildwerke hinzuzufügen, die erst nach seiner Griechenlandreise wiederentdeckt worden waren.<sup>785</sup> An den Skulpturen, die er chronologisch vor der

---

<sup>782</sup> Grumach 1949, 522.

<sup>783</sup> Grumach 1949, 522.

<sup>784</sup> Zur Thematik der archaischen Bildformeln und die durch sie zum Ausdruck gebrachten sozialen Wert- und Normensysteme vgl. einführend: Fehr 2000, 103-154; Meyer – Brüggemann 2007, passim.

<sup>785</sup> Vgl. Kap. 7.3.



Etablierung des „Schönheitsideals“ in der bildenden Kunst Griechenlands ansetzt, lobt er das Streben nach Naturtreue in der Gestaltung der Körper. Deren Stil, in dem er eine Kombination aus dorischer Strenge und der Anmut jugendlicher Formen erkennt, sei „worthy of the most beautiful cameo“<sup>786</sup>. In Kontrast dazu stellt auch er die spätarchaische Prägung der Köpfe. Gerade im Vergleich mit den lebendig gestalteten Körpern erscheinen ihm diese durch den Mangel an Ausdruck und das von ihm als „unmeaning and inanimate“<sup>787</sup> empfundene archaische Lächeln befremdlich. Dass es sich bei letzterem um eine Chiffre für Lebendigkeit handelt und in der hier vorliegenden spätarchaischen Form bereits stark reduziert ist, war ihm und seinen Zeitgenossen noch nicht bewusst, verdeutlicht aber nochmals den vorherrschenden, am Stil der klassischen Kunst orientierten Zeitgeschmack. Das Vokabular der archaischen Formensprache ist noch immer nicht entschlüsselt. Als Modell, an dem aus religiösen Gründen festgehalten worden sei, habe eine „archaic and much-venerated statue“<sup>788</sup> gedient. Die Erkenntnis, dass mit der archaischen Gestaltungsweise eine bestimmte Intention bzw. Aussage und kein mangelndes Können der Bildhauer verbunden ist, hat sich jedoch bereits durchgesetzt.

In Mertese, einem Ort in der Nähe von Korinth erwarb Dodwell eine schwarzfigurige mittelkorinthische Pyxis<sup>789</sup> (Abb. 38 a, b; um 590 v. Chr.), die für die Benennung des unbekannten antiken Malers als ›Dodwellmaler‹ Pate stand. Auf dem Gefäß zeigt sie zwei Tierfriese und auf dem Deckel ein Sphingenpaar, einen mit Namensbeischriften versehenen Zug von Personen, bestehend aus Agamemnon mit Kerykeion, Alka, Dorimachos und Sakis sowie eine Eberjagd mit Thersandros<sup>790</sup> und seinen Gefährten. Dodwell mutmaßt darin das älteste bis dahin ausgegrabene Terrakottagefäß, dessen Deckel das beste Beispiel „of the unimproved archaic style“<sup>791</sup> darstelle. Den Figuren attestiert er eine natürliche Bewegung, die allerdings noch von der strengen Formalität und der Steifheit des frühesten Altertums geprägt sei. Ausgehend vom künstlerischen Stil, vor allem aber der Form der von ihm als sehr alten und merkwürdig wahrgenommenen Buchstaben schlägt er eine Datierung der Pyxis um 700 v. Chr. vor.<sup>792</sup>

Während seines Aufenthaltes in Korinth sah Dodwell zudem ein archaisches Puteal (Abb. 39 a-d; 30-10 v. Chr.), das in Flachrelief zehn Götter- und Heldenfiguren zeigt.<sup>793</sup> In zwei

<sup>786</sup> Dodwell 1819, I 570.

<sup>787</sup> Dodwell 1819, I 571.

<sup>788</sup> Dodwell 1819, I 571.

<sup>789</sup> Die Pyxis befindet sich heute in München, in den Staatlichen Antikensammlungen und hat die Inv.-Nr. 7211 (327). – Vgl. Amyx 1988, I 205 Taf. 86.

<sup>790</sup> Ausser Thersandros, bei dem es sich laut Pausanias um den Sohn des Sisyphos von Korinth handelt, sind dessen Gefährten (Philon mit Speer unter dem Eber, Lakon in Knielaufschemata und mit attischem Helm, Andrytas mit Rundschild und erhobenem Speer) nicht näher bekannt, die Darstellung der Eberjagd entspricht aber jener der attischen Kalydonischen Jagd. – Vgl. Paus. 2, 4, 2.

<sup>791</sup> Dodwell 1819, II 199.

<sup>792</sup> Vgl. Dodwell 1819, II 198-199.

<sup>793</sup> Das Basrelief befindet sich heute in London, im British Museum (Reg.-Nr. 2003,0507.1). Es zeigt zwei sich begegnende Prozessionen. Der eine Zug wird von Apollo mit der Leier angeführt, dem Artemis und eine weitere Frau, vermutlich Leto, sowie Hermes und drei tanzende Frauen bzw. Nymphen folgen. Dem zweiten Zug schreitet Athena voran, hinter ihr Herakles und eine verschleierte Frau, möglicherweise Hera, Aphrodite oder auch Hebe.

Außer Dodwell (1805) erwähnt auch William Leake das Puteal in seinem Reisebericht von Griechenland (1806), bevor es 1810 von Friedrich Nord, dem späteren Earl of Guilford und Namensgeber für das Puteal, erworben wurde. Nach dessen Tod wurde es von Thomas Wentworth Beaumont nach Bretton Hall verbracht,

Abhandlungen<sup>794</sup> beschäftigt er sich mit dem Puteal, und bezeichnet den Stil des Basreliefs als „the Aeginitic, or archaic style“<sup>795</sup>, was die große Bedeutung bzw. den Einfluß der äginetischen Bildwerke auf das Bild von der archaisch-griechischen Plastik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdeutlicht, unter dem auch sein eigener Reisebericht steht.<sup>796</sup> Seine Zuordnung macht er an der Starrheit der Figuren, ihren steifen und unbeholfenen Bewegungen sowie dem monotonen Faltenwurf fest. Zugleich jedoch stellt er einen gewissen Adel des Charakters fest, der auf den Betrachter Eindruck mache. So sei der Keim des guten Geschmacks bereits in der Kindheit der Kunst angelegt und trete in der Einfachheit des Stils zutage.<sup>797</sup>

In beiden Schriften verweist er auf die spätere Nachahmung des archaischen Stils und den Umstand, dass mitunter „the archaic and the usual style“<sup>798</sup> in ein und demselben Werk vertreten sind. Als Beispiele für diese Imitationen führt er ein Basrelief der Villa Albani an, das als „L’Ercole riposante“<sup>799</sup> bezeichnet wird sowie ein weiteres, diesmal einen Zwölfgötterzug darstellendes Puteal im Kapitولينischen Museum.<sup>800</sup> In letzterem glaubt er trotz einiger Variationen ausgehend von dem Thema und dem Stil eine Kopie des korinthischen Puteals erkennen zu können, wenn gleich auch dessen Figuren mehr Eleganz und Anmut ausstrahlten und ihnen die Einfachheit fehle.

Obgleich Dodwell hier die Problematik der Nachahmungen richtig thematisiert, verkennt er dennoch, dass auch das von ihm in Korinth gesehene – tatsächlich neuattische – Puteal den archaisch-griechischen Stil nur imitiert.

Dodwell verwendet hier die Begriffe „archaic“, „archaic style“ bzw. „stile arcaistico“ bewußt als Stilbegriff für die frühgriechische Kunst, da er in Bezug auf das korinthische Puteal den äginetischen mit dem archaischen Stil gleichsetzt.

## 7.5 Archaisches Marmorrelief aus Samothrake im Louvre (um 550 v. Chr.)

Um 1788-1790 erwarb Choiseul-Gouffier bei Tenedos ein archaisches Marmorrelief<sup>801</sup> (Abb. 40) für seine Antikensammlung, das, nach Angaben von Dubois<sup>802</sup>, auf der Insel Samothrake unter den nördlich gelegenen Ruinen gefunden worden war und danach längere Zeit in Galata unter anderen antiken Überresten gelegen hatte. 1816 ging es in die Königliche

---

von dort nach West Riding Country Council, von wo es an die Leeds University überging. 2002 wurde es schließlich vom British Museum erworben.

<sup>794</sup> Vgl. Dodwell 1812, 4-5, Taf. 2-4. – Hier zielt das korinthische Puteal sogar das Titelblatt; Dodwell 1819, II 200-204.

<sup>795</sup> Dodwell 1819, II 201.

<sup>796</sup> Aus diesem Grund wird Dodwells Werk auch erst an dieser Stelle angeführt, obwohl seine Griechenlandreise bereits mehr als zehn Jahre zurückliegt.

<sup>797</sup> Vgl. Dodwell 1819, II 202-203.

<sup>798</sup> Dodwell 1819, II 203. In der italienischen Ausgabe heißt es „l’antico stile Greco o arcaistico è conservato in alcune figure“. – Vgl. Dodwell 1812, 5.

<sup>799</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 857.

<sup>800</sup> Vgl. Dodwell 1812, 5; Dodwell 1819, II 203-204. Dieses archaische Werk hadrianischer Zeit wird auch von Winckelmann angeführt. – Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 881.

<sup>801</sup> Das Relief befindet sich heute in Paris, im Louvre (Inv.-Nr. 697) – Vgl. Hamiaux 1992, 85 Nr. 76.

<sup>802</sup> Dubois 1818, 40 Nr. 108.

Sammlung des Louvre über, wo es beim Einsetzen in die Wand beschädigt wurde. Dargestellt sind Agamemnon, sitzend, Talthybios mit Heroldstab und Epeios, alle inschriftlich benannt.

Erste kurze Nachrichten über dieses Relief finden sich in den Beschreibungen der ehemaligen Sammlung Choiseul-Gouffiers durch Dubois<sup>803</sup> und der der Königlichen Sammlung von Clarac<sup>804</sup>. Ausführlicher widmeten sich danach Müller<sup>805</sup> und Millingen<sup>806</sup> diesem Bildwerk in ihren Nachrichten über bis dahin unedirte bzw. wenig bekannte Monumente. Alle vier Autoren ordnen das Relief dem ältesten griechischen Kunststil zu,<sup>807</sup> der bis dahin fälschlicherweise als »etrurisch« bezeichnet worden sei. Clarac und Millingen heben zudem die noch vorhandene Ähnlichkeit zur ägyptischen Manier hervor. Den ägyptisierenden Charakter sieht Clarac insbesondere in der Kleidung gegeben: „Leurs vêtements, serrés à la taille et tenant du goût égyptien, sont d'étoffes à petits plis ou rayées.“<sup>808</sup> Obwohl er den altgriechischen Stil richtig in dem Relief erkennt und mit den Darstellungen auf den bemalten Vasen und den geschnittenen Steinen dieser Stilphase vergleicht, datiert er die Beischrift, deren Schriftstil nach seinem Ermessen ebenfalls auf ein hohes Alter verweise, allein aufgrund der von Dubois<sup>809</sup> bezeugten Verwendung des Ω als vorletzten Buchstaben in Agamemnon in die Zeit des Archontats von Eukleides 403/402 v. Chr., da in dessen Amtszeit das ionische Alphabet in Athen eingeführt wurde.<sup>810</sup>

Millingen hält dagegen das Relief für das bis dahin älteste wiederentdeckte der griechischen Skulptur und setzt für seine Entstehung die Zeit vor der 69. Olympiade bzw. 500 v. Chr. an.<sup>811</sup> Die große Ähnlichkeit des altgriechischen Stils zu dem der Ägypter und Etrusker, von der bereits antike Autoren berichten,<sup>812</sup> findet er in den nachfolgenden Charakteristika bestätigt: „the attitudes are stiff and destitute of grace; the extremities sharp and angular; and the drapery is disposed in small and parallel folds.“<sup>813</sup>

Auch Müller erkennt in dem samothrakischen Relief den älteren griechischen Stil, den er zudem als hieratisch<sup>814</sup> bezeichnet und mit „Simplicität“ und „Strenge“ verbindet.<sup>815</sup> Chronologisch setzt er es an den Anfang der Kunstwerke dieser Phase,<sup>816</sup> stilistisch hält er es für das „primitiveste [...] unter allen derselben Art“<sup>817</sup>. Erst in einer nachfolgenden Periode habe ein übermäßiges Streben nach lebhafter Bewegung, deutlicher Angabe der Muskeln und Gelenke und starkem Ausdruck die hier noch vorherrschende „Einfalt und

---

<sup>803</sup> Vgl. Dubois 1818, 38-40 Nr. 108.

<sup>804</sup> Vgl. Clarac 1820, 241 Nr. 608.

<sup>805</sup> Vgl. Müller 1825a, 35-40.

<sup>806</sup> Vgl. Millingen 1826, 1-2.

<sup>807</sup> Auch in anderen Abhandlungen dieses Jahrzehnts finden sich Zuschreibungen wie „premier style“, „un monument original de l'art primitif“ und „antico stile“. – Vgl. Champollion-Figeac 1825, I 155 Nr. 121; Raoul-Rochette 1828, 305; Stackelberg 1829, 220.

<sup>808</sup> Clarac 1820, 241.

<sup>809</sup> Vgl. Dubois 1818, 38. Der untere Teil dieses Buchstabens ist zerstört.

<sup>810</sup> Vgl. Clarac 1820, 241.

<sup>811</sup> Vgl. Millingen 1826, 1-2.

<sup>812</sup> Vgl. Strabon 17, 28; Paus. 1, 42, 7, 5.

<sup>813</sup> Millingen 1826, 1.

<sup>814</sup> Vgl. Müller 1825a, 35. Auch Clarac verwendet 1848 die Termini „style hiératique ou sacré“ für den altgriechischen Stil, ohne jedoch näher auf die Begrifflichkeiten einzugehen. – Vgl. Clarac 1848, 218 Nr. 608.

<sup>815</sup> Vgl. Müller 1825a, 35.

<sup>816</sup> Vgl. Müller 1825a, 35.

<sup>817</sup> Müller 1825a, 39.

Ruhe“ verdrängt.<sup>818</sup> Auf eine genaue Datierung möchte er sich aufgrund der bereits erwähnten Problematik mit dem  $\Omega$  in der Namensbeischrift des Agamemnon nicht festlegen und nennt ganz allgemein die Perserkriege als zeitliche Obergrenze für die Entstehung. Dabei geht Müller von der Überlegung aus, dass der ältere Stil der griechischen Kunst in abgelegeneren Orten längere Zeit Verwendung gefunden habe, womit er zugleich das Problem subarchaischer Denkmäler thematisiert, die in bereits klassischer Zeit noch Merkmale des archaischen Stils beibehalten.<sup>819</sup>

## 7.6 Die archaischen Metopen von Selinunt

1823 gelang den englischen Architekten Samuel Angell und William Harris eine weitere große Entdeckung archaischer Altertümer in den Ruinen der Tempel von Selinunt, wo sie, auf Studienreise durch Sizilien, seit dem Winter 1822 Ausgrabungen durchführten.<sup>820</sup> Von den einst zehn Metopen der Ostfront des Tempels F fanden sie auf den Stufen, unter einigen Architekturgliedern begraben, die beiden leidlich erhaltenen, unteren Hälften von zwei Metopen (um 500-490 v. Chr.), die jeweils in zwei Blöcken hergestellt worden waren. Dargestellt sind Athena (Abb. 41) bzw. Dionysos und jeweils ein von ihnen besiegtter Gigant. Von weiteren acht Metopen konnten nur noch Bruchstücke sichergestellt werden, die keine Rekonstruktion mehr erlauben. Auf der Akropolis förderten sie an der Ostseite des Tempels C Fragmente weiterer Metopen (um 530-510 v. Chr.) zutage, von denen drei weitestgehend wiedergewonnen werden konnten. Sie zeigen die Enthauptung der Medusa durch Perseus in Anwesenheit von Athena (Abb. 42), Herkules, der die Kerkopen am Tragbalken hängend mit sich führt (Abb. 43), und eine Quadriga mit drei Figuren, dem Wagenlenker sowie zwei seitlich dahinter stehende Personen (Abb. 44).<sup>821</sup> Beim Tempel E lokalisierten sie zwei weitere Metopen (um 470-460 v. Chr.), an deren Ausgrabung sie jedoch durch die lokalen Behörden gehindert wurden.

Die Ausgräber strebten, unterstützt von William Hamilton, dem englischen Gesandten am Hof von Neapel, eine Erwerbung für das Britische Museum an. Die Regierung von Neapel lehnte dieses Ersuchen jedoch ab und beschloss, dass die Metopen dem Museo Archeologico Regionale in Palermo zu übergeben seien. Dort wurden sie von dem Bildhauer Pietro Pisani rekonstruiert, ergänzt und auch zuerst publiziert.<sup>822</sup>

---

<sup>818</sup> Vgl. Müller 1825a, 39.

<sup>819</sup> Vgl. zum Problem der Subarchaik: Willers 1975, 10-20.

<sup>820</sup> Vor den beiden englischen Architekten hatten bereits andere Reisende den Weg nach Selinunt gefunden und sich an zumeist ungenauen Bauaufnahmen der Tempel versucht, sich aber mit einfachen Reisebeschreibungen begnügt oder die Ruinen in Landschaftsansichten wiedergegeben, wie sie im 18. Jahrhundert üblich waren. – Vgl. Kap. 6.2.; Kephallides 1818, I 258-263; Wilkins 1807, 43-50.

<sup>821</sup> Zu den archaischen Metopen vgl. auch: Giuliani 1979, passim.

<sup>822</sup> Vgl. Pisani 1823, passim.

### 7.6.1 Pietro Pisani

Pisanis Schrift liefert unter dem Aspekt der ›Entdeckung der Archaik‹ nichts Neues. Er erkennt den die Metopen von Selinunt und die bereits bekannten äginetischen Skulpturen trennenden Entwicklungsabstand innerhalb des archaischen Stils. Er verwendet Winckelmanns Periodisierung der griechischen Kunst und ordnet die Bildwerke Selinunts der ›Kindheit‹ der griechischen Kunst zu, worunter Winckelmann den „älteren Stil“ verstand. Pisani meint in ihnen eine Plumpheit („rozzezza“) der frühesten Kunst zu erkennen. Die Figuren beschreibt er als gedrunken, ohne Bewegung und in ihren Handlungen gezwungen. Die Linearität sei noch dominierend, die Muskeln seien nur zu erraten, die Haare in spiralförmigen Locken angeordnet und die Mund- und Augenwinkel noch oben gezogen. Dennoch zeige sich bereits eine gewisse Verbesserung in der Zeichnung, die bereits einige Kenntnisse in der Anatomie aufweise.<sup>823</sup>

Im zweiten Teil seiner Abhandlung versucht Pisani sich an einer Datierung. Er stellt die Bildwerke von Selinunt stilistisch den Marmorwerken von Ägina, die er etwa 60 Jahre vor Perikles datiert, gleich. Die Metopen, die eben noch beispielhaft für die Rohheit der Anfänge der Kunst standen, sollten nun verdeutlichen, dass die Kunst sich bereits dem „Gipfel der Vollkommenheit“ näherte. Die Zeichnung der Figuren bewertet er jetzt als korrekt und elegant, die Köpfe seien nicht nur anmutig, sondern plötzlich gar verführerisch („seducenti“), die Bewegung charakterisiert er als einfach und natürlich, er lobt die parallele Anordnung der Gewandfalten und die meisterhafte Verteilung von Licht und Schatten. Die Ausführung dieser Arbeiten sei in jeder Hinsicht einer auf Phidias hinführenden Kunstschule würdig.<sup>824</sup>

Pisanis Datierungsversuch verdeutlicht einmal mehr, dass die tatsächlich spätarchaischen, teilweise bereits von der Frühklassik geprägten äginetischen Skulpturen das zeitgenössische Bild von der archaisch-griechischen Skulptur bestimmten. Wie er die äginetischen und selinuntischen Bildwerke jedoch stilistisch für zeitgleich halten konnte, bleibt rätselhaft. Zweifelsohne sind beide Figurengruppen dem spätarchaischen Stil zugehörig, während die Metopen von Selinunt jedoch am Anfang dieser Kunstepoche stehen, leiten die äginetischen Bildwerke bereits zur Frühklassik über. Die formelhafte Gestaltungsweise archaischer Gesichter weist während der gesamten Stilepoche durchaus Ähnlichkeiten auf, ihre Chiffren prägen den archaischen Stil. Allerdings unterliegen auch diese einem Wandel, der bei einer genaueren Betrachtung augenfällig gewesen wäre. Zudem ist die Diskrepanz in der Wiedergabe der Körper, ihrer anatomischen Details prägnant. Hätte Pisani die hier in einer Aufzählung wiedergegebenen Merkmale des älteren Stils Winckelmanns an den jeweiligen Skulpturen nachvollzogen, wären ihm die Unterschiede gewiss aufgefallen. Von einer stilistischen Untersuchung oder gar einem Vergleich der Metopen mit den Bildwerken Äginas kann keinesfalls die Rede sein. Insbesondere seine Bezeichnung der archaischen Köpfe als anmutig, deren formelhafte Gestaltungsweise bei seinen Zeitgenossen zu Irritationen geführt hat, ruft Skepsis hervor. Da Pisani selbst die selinuntischen Bildwerke rekonstruiert und ergänzt hat, scheinen ihm die äginetischen Skulpturen weder durch eigene Anschauung noch durch Zeichnungen vertraut gewesen zu sein. Allerdings erkennt er das Nebeneinander altertümlicher Merkmale und weiterentwickelter Stilformen, die er

---

<sup>823</sup> Vgl. Pisani 1823, 33-34.

<sup>824</sup> Vgl. Pisani 1823, 39-40.

sich, da er alle Metopen für zeitgleich hält, nicht erklären kann, aber auch nicht näher untersucht.

### 7.6.2 Leo von Klenze (1784-1864)

Auch Leo von Klenze, der den Kronprinzen von Bayern in seiner Funktion als bayrischer Hofbauintendant und Oberbaurat auf dessen Reise nach Italien und Sizilien begleitete, hat über den altgriechischen Stil der Metopen zeitnah in einem in *Schorn's Kunstblatt* veröffentlichten Brief aus Palermo berichtet, der vom 20. Dezember 1823 datiert.<sup>825</sup> Er führt ebenfalls eine große Ähnlichkeit mit den äginetischen Figuren an, verweist zugleich aber auf die stilistischen Unterschiede. So nimmt er die Ausführung der selinuntischen Arbeiten als roher, die Stellungen als unnatürlicher und die Figuren insgesamt als mehr den Konventionen verhaftet wahr. Letzteres macht er erneut insbesondere am archaischen Lächeln, das bei den Metopen in noch ausgeprägterer Form vorliegt, fest. Er registriert das noch vorhandene starre Darstellungsschema mit Frontalansicht der Oberkörper und Köpfe bzw. Profilansicht der Unterkörper. Die altertümlichen Züge in Stellungen, Proportionen, Köpfen und Haargestaltung wertet Klenze als Ausdruck von Unvollkommenheit, den Figuren spricht er Charakter, Ausdruck sowie Schönheit der Formen ab. Die Metopen verkörperten allerdings bereits jene rohen Anfänge, die durch eine konsequente Entwicklung zum höchsten Gipfel der griechischen Kunst führen sollten.<sup>826</sup> In Klenzes Äußerungen spiegelt sich Winckelmanns stilistische Epocheneinteilung, basierend auf dem Wachstum-Blüte-Verfall-Modell.

Es finden sich aber auch kurze stilkritische Überlegungen, die auf das Erkennen von Stilunterschieden innerhalb der archaischen Kunstepoche abzielen. Zunächst stellt er grundlegend fest, dass die Metopen des Tempels C nicht mehr am Anfang der Kunst stehen, sondern bereits ein fortgeschrittenes Stadium anzeigen, wobei er vor allem auf die Metope mit der Quadriga und hier auf die Gestaltung der Pferde sowie die deutliche Angabe der Muskeln verweist. Auch zwischen den Skulpturen der beiden Tempel nimmt er Unterschiede wahr. Die von ihm richtig erkannte jüngere Entstehungszeit der Werke des Tempels F belegt er anhand des reicheren Faltenfalls der Athena sowie ihres von ihm als entblößt wahrgenommenen Schenkels. Der Stil dieser Metopen sei noch nicht ganz frei und natürlich, aber ausgereifter als viele Arbeiten des ›Heiligen Stils‹. Der Wert der selinuntischen Neufunde bestehe vordergründig darin, dass sie den älteren Stil in den griechischen Kolonien Siziliens aufzeigten und damit eine Lücke in der Geschichte der Kunst schlossen.<sup>827</sup> Auffällig ist, dass Klenze hier für Winckelmanns älteren Stil die Termini „hieratischer“ bzw. „heiliger“ Stil anwendet, wohingegen englische Autoren<sup>828</sup> mitunter bereits den Ausdruck „archaic“ benutzen.

---

<sup>825</sup> Vgl. Klenze 1824a, 29-32; Dieser Brief findet sich in Übersetzung auch in englischen Zeitschriften wieder. – Vgl. Klenze 1824b, 410-411; Klenze 1824c, 251-251; Klenze 1824d, 209-210.

<sup>826</sup> Vgl. Klenze 1824a, 29-30.

<sup>827</sup> Vgl. Klenze 1824a, 30-33.

<sup>828</sup> Vgl. Cockerell 1819, 340; Dodwell 1819, I 571. II 199. 201; Earl of Aberdeen 1822, 174.

### 7.6.3 Karl August Böttiger (1760-1835)

Böttiger, der in Deutschland als Begründer der Kunstmythologie gilt, berichtet ebenfalls über den Fund der Metopen von Selinunt.<sup>829</sup> Im Wesentlichen rezipiert er jedoch nur Pisanis Äußerungen und verzichtet unter Verweis auf die schlechte Qualität der von diesem veröffentlichten Kupferstiche fast gänzlich auf eine eigene Stilanalyse. Selbst eine so offensichtliche Fehldeutung wie die von Pisani vorgenommene stilistische Gleichstellung der selinuntischen und äginetischen Bildwerke, versieht er lediglich mit einem Fragezeichen. Mit einem einzigen Satz bringt er jedoch etwas entscheidend Neues zum Ausdruck: „Sie [die Metopen von Selinunt] sind wirklich, allen Nachrichten zufolge, für die archaische Kunstepoche der griechischen Sculptur, die man den alten Styl nennt, von bedeutender Wichtigkeit.“<sup>830</sup> Nicht nur, dass Böttiger hier den Terminus „archaisch“ gebraucht, was bis dahin nur vereinzelt bei englischen Autoren der Fall war, sondern, und das ist auch gegenüber früheren Forschern neu, er verwendet ihn nicht mehr synonym für alt oder altertümlich, sondern als Stilbegriff. Allerdings vertieft er den Gedankengang an dieser Stelle nicht weiter.

### 7.6.4 Samuel Angell (1800-1866)

Da Harris, der die Zeichnung der Metopen übernommen hatte, bereits 1823 einem starken Fieber erlegen war, veröffentlichte Angell, nun unter Mitwirkung von Thomas Evans, erst 1826 sein Werk über den Fund der selinuntischen Metopen. Letztere werden von ihm aufgrund ihres hohen Alters dem archaischen Stil zugeschrieben. Zudem werden die Reliefbilder als Schlaglichter für den Aufstieg und Fortschritt in der Entwicklung der griechischen Skulptur angeführt.<sup>831</sup>

Auch Angell bemerkt stilistische Unterschiede zwischen den Skulpturen der Tempel C und F. Jene vom östlichen Hügel (Tempel F) bringt er, was Stil und Ausführung der Figuren betrifft, mit den Funden von Ägina in Verbindung, wohingegen er an den Metopen vom westlichen Hügel (Tempel C) einen älteren Stilcharakter erkennt. In letzteren meint er noch einiges vom Stil und von der Eigenart ägyptischer Kunst wahrzunehmen.<sup>832</sup> Ihre konventionelle Ausführung stehe der Art vieler ägyptischer Statuen nahe. Der Stil sei roh, aber nicht ohne Ausdruck, die Haltung einfach, die Körper seien gedrunken, Köpfe und Oberkörper frontal, Unterkörper dagegen im Profil angelegt, die Augen groß und starr und das archaische Lächeln bezeichnet er als „a peculiar expression in the mouths“<sup>833</sup>.

Angell datiert die Metopen mehr als ein halbes Jahrhundert früher als die äginetischen Bildwerke und mindestens eineinhalb Jahrhunderte vor den Skulpturen vom Theseion.<sup>834</sup>

---

<sup>829</sup> Vgl. Böttiger 1820-1825, III 307-332. In Frankreich wird Louis-Aubin Millin als Begründer der Kunstmythologie angesehen. – Vgl. Stark 1880, 70-71; Böttiger 1826-1836, I-II passim; Millin 1811, I-II passim.

<sup>830</sup> Böttiger 1820-1825, III 307.

<sup>831</sup> Vgl. Angell – Harris – Evans 1826, 7.

<sup>832</sup> Vgl. Angell – Harris – Evans 1826, 41. 52. 54. 56.

<sup>833</sup> Angell – Harris – Evans 1826, 54.

<sup>834</sup> Vgl. Angell – Harris – Evans 1826, 55.

Obwohl er in den selinuntischen Arbeiten nichts Herausragendes zu erkennen vermag und einige ihrer Besonderheiten eher als „defects“<sup>835</sup> ansieht, gelangt er dennoch zu der Auffassung, dass sie eine gewisse Beachtung verdienen. Auch meint Angell betonen zu müssen, dass er in der Tatsache ihrer Herkunft aus den Kolonien, keine Wertminderung sieht. Die Bildwerke von Ägina hätten dagegen ein neues Kapitel in der Geschichte der Skulptur eröffnet und stellten ein bemerkenswertes Beispiel für den Geist und die Fertigkeiten in der Kunst dar, die der Perfektion zu Perikles Zeiten vorangegangen sei. In Ergänzung dazu lieferten die Funde von Selinunt ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für den frühen Fortschritt in der Kunst.<sup>836</sup>

Angells Äußerungen sind sehr knapp und allgemein gehalten. Eine Stilkritik ist in seinen Ausführungen zwar grundsätzlich angelegt, geht aber nicht ins Detail. Einzelne Gedankengänge werden nicht weitergeführt. Dabei wäre gerade der Aspekt des Fortschritts in der Kunst aus seiner zeitgenössischen Sicht ebenso von Interesse gewesen, wie zu erfahren, was er unter dem „Geist“ der archaischen Kunst verstanden hat.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Metopen von den Autoren der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts nicht nur als Zeugnisse für den archaischen Stil, sondern auch, abgesehen von Pisani, als die ältesten bis dahin gesicherten griechischen Bildwerke der vorklassischen Zeit erkannt worden sind. Auch die voneinander differierende Zeitstellung der Werke des älteren Tempels C und des jüngeren, stilistisch den äginetischen Arbeiten näherstehenden Tempels F wurde thematisiert. Zudem zielen einzelne Überlegungen darauf ab, dass anhand der Funde von Selinunt und Ägina eine Entwicklung innerhalb dieser Kunstperiode nachgezeichnet werden könne, worin sich ihre Bedeutung für die Archäologie offenbare. Diese werden allerdings nicht vertieft, sondern einfach ohne weiterführende Gedankengänge in den Raum gestellt. Einzig Klenze versucht konkrete Beispiele anzuführen, geht dabei aber über bereits Bekanntes nicht hinaus.

Wirkliche Fortschritte gegenüber den grundlegenden Erkenntnissen Winckelmanns lassen sich so, zumindest bei den zeitnahen Autoren, nicht feststellen. Vielmehr beschränkt sich Pisani auf eine reine Auflistung der von Winckelmann für den archaischen Stil erarbeiteten Merkmale. Aber auch Angell ordnet die Metopen des etwas älteren Tempels offensichtlich schlicht der ersten Phase von Winckelmanns älterem Stil zu und bringt sie dementsprechend mit den stilistischen Eigenheiten der ägyptischen Kunst in Verbindung.

Winckelmanns Ausführungen sind somit auch weiterhin das Maß der Dinge. Die nach dem Fund der Ägineten angestoßene Differenzierung der Vorstellung von der archaischen Formensprache in Lokalstile findet hier keine Fortsetzung. Eventuelle stilistische Abweichungen zwischen der Kunst im Mutterland und der in den Kolonien werden nicht thematisiert. Auch die angeführte Stilentwicklung basiert auf Winckelmanns Überlegungen, liefert aber keine wirklich neuen Erkenntnisse. Kein Vergleich mit dem Erstaunen, dass der Fund der äginetischen Bildwerke hervorgerufen hat!

Der archaische Stil selbst wird weiterhin als unvollkommen angesehen. Charakter, Ausdruck und Schönheit der Formen werden ihm nicht nur abgesprochen, sondern seine Eigenheiten gar als „Fehler“ bezeichnet. Die Vorstellung von einem „höchsten Ideal“ in der Kunst bleibt unüberwindbar, Epochenmerkmale werden unverändert mit

---

<sup>835</sup> Angell – Harris – Evans 1826, 55.

<sup>836</sup> Vgl. Angell – Harris – Evans 1826, 55-56.



Qualitätsunterschieden gleichgesetzt. Auch unter diesem Aspekt findet sich keine Neuerung!

## 7.7 Heinrich Meyer (1760-1832)

Der Schweizer Kunsthistoriker und Maler Johann Heinrich Meyer orientierte sich stark an Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* und insbesondere an dessen Modell der Entwicklung in der Kunst. Seine Stilperiodisierung lässt sich auf Winckelmann zurückführen, weist aber neben kleinen Änderungen eine entscheidende Neuerung auf. So verweist Meyer bereits 1812 in den Anmerkungen der von ihm herausgegebenen Schriften Winckelmanns auf die Diskrepanz zwischen den älteren steifen Werken, die im »etruskischen Geschmack« gearbeitet seien, und jenen, die zwar noch in die Zeit vor Phidias datieren, denen aber bereits das Streben zum Hohen und Großen innewohne. Demzufolge könne der ältere Stil nicht bis auf Phidias gedauert haben, wie Winckelmann<sup>837</sup> es angibt.<sup>838</sup> Dass auch Winckelmann sich bereits der Unterschiede zwischen den frühen und den späteren Werken seines älteren Stils bewusst war, zeigt, dass er diesen in zwei Phasen unterteilte, eine ältere, an den ägyptischen Stil erinnernde und eine spätere, die Parallelen zum etruskischen Stil aufweise und den Übergang zum Hohen Stil bilde.<sup>839</sup> Galt bei Winckelmann die spätere Phase nur als Annex zum älteren Stil, die den Übergang zum Hohen Stil bildete, so wertet Meyer diese Phase zu einem eigenständigen Übergangsstil auf.

Die Differenzierung der Anfänge der griechischen Kunst, die Meyer als die einzig „wahre, ächte Kunst“<sup>840</sup> bezeichnet, liegt auch seiner 1824 publizierten, auf dem Wachstum-Blüte-Verfall-Schema basierenden Stilperiodisierung zugrunde. Die hier relevante Phase des Wachstums unterteilt er in drei Stufen: erstens eine Periode von den Anfängen bis etwa 800 v. Chr., zweitens den „alten Styl“, den er von 800 v. Chr. bis um die 60. Olympiade (540-537 v. Chr.) datiert und drittens den Übergangsstil, den er auch als „gewaltigen Styl“ bezeichnet und der von der 60. Olympiade bis auf Phidias gedauert habe.<sup>841</sup> Damit orientiert er sich auch bei der Datierung der einzelnen Stile an Winckelmann, der für seine zweite Phase des

---

<sup>837</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 428 [214].

<sup>838</sup> Vgl. Meyer – Schulze 1812, 516-517 Fußn. 824; 556 Fußn. 915.

<sup>839</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 438 [221]; Eiselein 1965, 163 [Winckelmann 1967, S. LXII].

<sup>840</sup> Meyer 1824, S. IX.

<sup>841</sup> Vgl. Meyer 1824, 3-57. Den zweiten und dritten Stil Winckelmanns, den Meyer in seiner unpublizierten *Geschichte der Kunst* von 1811, die ihm als Manuskript für seine kunstgeschichtlichen Vorlesungen diente, noch als einzelne Stilepochen behandelt hat, fasst er dagegen nun zu einer Epoche zusammen: von Phidias bis auf Lysipp und Apelles (hoher und schöner Stil). Dabei versteht er die Kunst seit Phidias und damit den „hohen Stil“ als Vorbereitung auf die volle Entfaltung der Kunst. Wie bereits Winckelmann und die Autoren der Antike sieht auch Meyer in der Kunst des 4. Jh. v. Chr. und vor allem in den Werken des Praxiteles „das allervollkommenste [...], was die Bildhauerei hervorgebracht“ hat. Nach Alexander dem Großen beginne die „Zeit des Abnehmens“ in der Kunst, die insbesondere der römischen Unterwerfung des Mittelmeerraums geschuldet sei: „[...] bleibt kein Zweifel übrig, daß die Kunst der Griechen vornehmlich durch die römischen Eroberer litt; denn da die Römer selbst die Kunst nicht übten, wohl aber raubgierig aus den eroberten Ländern und Städten die Kunstwerke nach Rom führten, so war keine Sicherheit mehr, die da Lust und Mut geben oder erhalten konnte, ferner noch auf öffentliche Werke der Kunst Kosten zu verwenden.“ – Vgl. Meyer 1824, 111; Meyer 1974, 39. 68.

älteren Stils ebenfalls zunächst den Zeitraum von der 60. Olympiade bis zur Blütezeit des Phidias angesetzt hatte, bevor er deren Beginn mit den Perserkriegen verknüpfte.<sup>842</sup>

Zu den Denkmälern des älteren Stils zählt Meyer neben der nur aus antiken Überlieferungen bekannten Kypseloslade<sup>843</sup> und dem Thron des Apoll in Amyklai<sup>844</sup> den ›Stosch’schen Stein‹<sup>845</sup> und einen weiteren Karneol<sup>846</sup>, mit einer Darstellung des Tydeus, beides etruskische Werke des 5. Jh. v. Chr., das bereits dem Strengen Stil zugehörnde ›Leukothea-Relief‹<sup>847</sup>, die römisch-archaische Athena<sup>848</sup> aus Orte in der Villa Albani, eine ebenfalls römisch-archaische Brunneneinfassung<sup>849</sup>, zwölf Götter zeigend, und einen römisch-archaischen dreiseitigen Altar mit zwölf Göttern und Horen, die ›Ara Borghese‹<sup>850</sup>. Die zeitliche Zuordnung dieser Werke begründet er mit Ähnlichkeiten in Stil und Art mit den ältesten Münzen. Zudem verweist Meyer in diesem Zusammenhang auf die noch immer vorhandene Problematik der Unterscheidung archaischer Arbeiten von archaischen. Zu den Kennzeichen des archaischen Stils zählt er neben den bereits mehrfach angeführten steifen Stellungen, angestregten Gebärden, dem symmetrisch angelegten Faltenwurf und dem archaischen Lächeln auch das von ihm als unangemessen wahrgenommene Verhältnis der Köpfe zum Körper sowie auf erhobenen Arbeiten die Angabe der Augen auch bei im Profil dargestellten Köpfen von vorn.<sup>851</sup> Den „fratzenhaft“<sup>852</sup> gebildeten Köpfen spricht er zudem jede Anmut ab. In diesen Eigenschaften sieht Meyer „fast ohne Ausnahme nur widerwärtige Mängel“<sup>853</sup>. Allerdings erweckten „der innewohnende Ernst, das fromme Bemühen“<sup>854</sup>, das er in ihnen erkennt, „Achtung und Zuneigung“<sup>855</sup>. Die Denkmäler zeigten, dass die Künstler bereits mit der menschlichen Anatomie vertraut gewesen seien und ihr ganzes Können in diese Arbeiten gelegt hätten, nichts sei vernachlässigt worden. Lediglich die Muskeln und Knochen seien zu streng und deutlich wiedergegeben.<sup>856</sup> Der archaische Stil widerspricht klar Meyers von Winckelmann geprägtem ästhetischem Empfinden, das technische Können der Bildhauer erkennt er jedoch an.

Die Steifheit und angestregten Bewegungen deutet Meyer als Streben nach Ausdruck. Da die Künstler des älteren Stils nicht fähig gewesen seien, Ausdruck und Charakter darzustellen, hätten sie sich einerseits der Übertreibungen und andererseits der Allegorien als stilistische Mittel bedient, um ihre Absichten dem Betrachter verständlich zu machen. Als Beispiele führt er den wiederum archaischen Zehenspitzenangang als Sinnbild für Tanzen bzw. leichtfüßiges Auftreten, große, weit ausgreifende Schritte als Zeichen für Flucht,

---

<sup>842</sup> Vgl. Eiselein 1965, 172 [Winckelmann 1967, S. LXVI]; Vgl. Winckelmann 2002, 2(1776) 645. 647 [664-667]; Vgl. Winckelmann 2006c, 99-100 [93-94].

<sup>843</sup> Vgl. a. O. (Anm. 427).

<sup>844</sup> Vgl. a. O. (Anm. 459-460).

<sup>845</sup> Vgl. a. O. (Anm. 260).

<sup>846</sup> Der Karneol befindet sich heute in Berlin, in der Antikensammlung (Inv.-Nr. FG 195). – Vgl. Zazoff 1983, 224 Taf. 57,1; Zazoff – Zazoff 1983, 58, 63 Taf. 21,1-2.

<sup>847</sup> Vgl. Abb. 12; vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 838; a. O. (Anm. 250).

<sup>848</sup> Vgl. Abb. 18; vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 420; a. O. (Anm. 317).

<sup>849</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 881; a. O. (Anm. 356).

<sup>850</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 888. Das Objekt befindet sich heute in Paris, im Louvre (Inv.-Nr. Ma 672) – Vgl. Zagdoun 1989, 246 Nr. 334.

<sup>851</sup> Vgl. Meyer 1824, 24.

<sup>852</sup> Meyer 1824, 44.

<sup>853</sup> Meyer 1824, 25.

<sup>854</sup> Meyer 1824, 25.

<sup>855</sup> Meyer 1824, 25.

<sup>856</sup> Vgl. Meyer 1824, 25.

Verfolgung oder auch eilfertiges Handeln und manierierte Hand- und Fußhaltungen als Formel zierlichen Zugreifens an. Die geflügelte Darstellung von Gottheiten, wie beispielsweise des Hermes, der Genien, Amors u. a., interpretiert er als Anspielung auf deren Schnelligkeit; missgestaltete Füße dagegen verdeutlichten bewegungslose Zustände wie den Tod.<sup>857</sup> Meyers<sup>858</sup> Ausführungen markieren den Anfang der Lehrmeinung, dass die archaische Kunst in Chiffren spricht, auch wenn er die aussagekräftigsten Formeln für Lebendigkeit, Sehen, Bewegung usw., versinnbildlicht durch das so vielfach und einhellig gescholtene archaische Lächeln, die hervorgehobenen Augen und vor allem die Überbetonung der Muskeln und Knochen u. a., noch missversteht.

Den nächsten Schritt in der Entwicklung der Kunst verbindet Meyer mit der Vorstellung von wahrer „Hoheit, Kraft, Größe und Gewalt“<sup>859</sup>: einer Idee, gänzlich unvereinbar mit steifen und gewaltsamen Gebärden. Das Streben nach Ernst und „dem Begriff von außerordentlicher Macht und Kraft“<sup>860</sup> habe allmählich vom „alten hageren Styl und dem kleinlichen Geschmack, zum Gewaltigen, Mächtigen“<sup>861</sup> der nächsten Stilperiode übergeleitet. Deren Stärke bestehe in der Idealbildung der Götter und naturgetreuer Darstellung des Menschen. Letztere zeige noch keine Steigerung zum Erhabenen, sei noch nicht „mit dem Glanz ausgezeichneter Schönheit geschmückt“<sup>862</sup>, „das leichte freie Spiel der Kunst, die feinere Bildung des Geschmacks“<sup>863</sup> lasse sie noch vermissen. Meyers Übergangsstil, der „Gewaltige Stil“, zeichne sich durch eine „herbe, [...] wenig genießbare Strenge“<sup>864</sup> aus, bereite aber den Hohen Stil vor. Die Gebärden beruhigten sich, die Unförmigkeit der Figuren werde langsam überwunden, die Proportionen verbesserten sich infolge einer genaueren Kenntnis der menschlichen Anatomie und durch die damit verbundene Annäherung der Künstler an die Natur, die sich in einer kontinuierlichen Loslösung von den „nach der Vorschrift eines angenommenen Systems“<sup>865</sup> geschaffenen „manierirten“<sup>866</sup> charakterlosen Formen des archaischen Stils ausdrücke. Dem Gewaltigen Stil schreibt Meyer die Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels von Ägina ebenso zu wie die ›Hestia Giustiniani‹<sup>867</sup> (römische Kopie einer Statue um 470/460 v. Chr.). Letztere weise zwar noch eine steife Haltung auf, aber die dem alten Stil anhaftende Magerkeit sei kräftigeren, volleren Formen gewichen, die Gewandfalten seien natürlicher gestaltet und suggerierten eine größere räumliche Tiefe, der Kopf weise zudem kleinere Proportionen auf.<sup>868</sup>

Meyer kommt somit das Verdienst zu, zwischen Winckelmanns zeitlich weit gefassten Älteren und den Hohen Stil einen eigenständigen Übergangsstil, den ›Gewaltigen und Mächtigen‹, gesetzt zu haben. Dessen Hauptcharakteristikum, der Strenge, steht er abwertend gegenüber, erkennt in diesem Stil aber ein erstes Bestreben nach stiller Größe,

<sup>857</sup> Vgl. Meyer 1824, 35-36.

<sup>858</sup> Auf die Verwendung von Allegorien in der archaischen Kunst hatte zuvor bereits Heyne hingewiesen, den Gedankengang jedoch nicht näher ausgeführt. – Vgl. Kap. 6.1.8.

<sup>859</sup> Meyer 1824, 36.

<sup>860</sup> Meyer 1824, 37.

<sup>861</sup> Meyer 1824, 37.

<sup>862</sup> Meyer 1824, 47.

<sup>863</sup> Meyer 1824, 47.

<sup>864</sup> Meyer 1824, 47.

<sup>865</sup> Meyer – Schulze 1812, 557 Fußn. 915.

<sup>866</sup> Meyer – Schulze 1812, 557 Fußn. 915.

<sup>867</sup> Vgl. Winckelmann 2006a, Nr. 585; a. O. (Anm. 318).

<sup>868</sup> Vgl. Meyer 1824, 32-33.

nach Charakter, nach Ideale. Es habe nur noch eines kurzen Zeitraums bedurft, bis Phidias auch diesen Mangel der Härte und Strenge, der noch an den älteren Stil erinnerte, überwunden habe.<sup>869</sup> Der von Thomas geäußerten Meinung, Meyer sei der Erste gewesen, der den Übergangsstil als ›streng‹ bezeichnet habe,<sup>870</sup> ist jedoch zu widersprechen. Bereits Winckelmann hat u. a. als Kriterium für die Einordnung der Hestia Giustiniani wie auch der Dioskuren in seine Phase des Übergangs des älteren Stils zum Hohen Stil eine gewisse Strenge angeführt.<sup>871</sup> Auch in Bezug auf das von ihm als archaisch erkannte Kitharödenrelief verweist Winckelmann auf die „Härte und Strenge“<sup>872</sup> des älteren Stils.

Liegt Meyers Fokus auch klar auf dem Übergangsstil, dem heutigen Strengen Stil, so hat er mit dessen chronologischem Rahmen auch das Ende des archaischen Stils zeitlich nach oben korrigiert. Die von ihm genannte 60. Olympiade ist jedoch zu früh angesetzt, befinden wir uns hier doch noch in der Spätarchaik. Allerdings versteht Meyer die ersten 50 Jahre seines Gewaltigen Stils, also den Zeitraum von der 60. Olympiade bis zu den Perserkriegen, als Übergang zum Übergangsstil.<sup>873</sup>

Bedauerlicherweise bezieht Meyer die archäologischen Neufunde zu Beginn des 19. Jahrhunderts, insbesondere wiederentdeckte griechische Originale wie beispielsweise die Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels von Aigina nicht genügend in sein Modell der Kunstentwicklung ein. Sie finden zwar bei ihm Erwähnung, werden jedoch nicht als Ansatz zu neuen Überlegungen genutzt, sondern lediglich den bereits bekannten Werken der bestehenden Kunstsammlungen, auf denen seine Stilperiodisierung basiert, zugeordnet. Dies hat zur Folge, dass ausnahmslos alle Werke, an denen er die Eigenschaften des archaischen Stils zu exemplifizieren sucht, nicht archaisch, sondern archaisch sind, bereits dem Strengen Stil angehören oder aber ins 5. Jh. v. Chr. datieren und zudem etruskisch sind. Die Problematik des Archaismus wird gar nicht erst erkannt und thematisiert. Seine Erläuterungen der archaischen Charakteristika spiegeln Winckelmanns Ausführungen wieder. Zur Kenntnis der stilistischen Eigenarten der Archaik kann Meyer nichts wirklich Neues beitragen. Auch der durch die griechischen Neufunde der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts angestoßene Differenzierung der archaischen Formsprache, beispielsweise in einzelne Lokalstile, wird nicht nachgegangen.

## 7.8 Friedrich Thiersch (1784-1860)

Friedrich Thiersch entwickelt in seinem dreibändigen Werk *Ueber die Epochen der bildenden Kunst* konträre Ideen zu Winckelmanns Thesen. Dessen Wachstum-Blüte-Verfall-Schema und die darauf basierende Stilperiodisierung ablehnend, entwirft er ein eigenes Entwicklungsmodell.<sup>874</sup> Dieses unterscheidet zwei jeweils etwa 500 Jahre andauernde Epochen, in denen die Kunst stagniert habe: von Dädalos bis zu Dipoinos und Skyllis (1. Hälfte 6. Jh. v. Chr.) und von Phidias bis Hadrian. Beide Epochen seien durch eine

<sup>869</sup> Vgl. Meyer – Schulze 1812, 557-558 Fußn. 915.

<sup>870</sup> Vgl. Thomas 1981, 2.

<sup>871</sup> Vgl. Eiselein 1965, 173-176 [Winckelmann 1967, S. LXVI-LXVII].

<sup>872</sup> Winckelmann 2002, 1 (1764) 468 [240].

<sup>873</sup> Vgl. Meyer 1824, 46.

<sup>874</sup> Vgl. Thiersch 1819a, 96; Thiersch 1829, 375-376.

einshundertjährige Entwicklungsperiode der Kunst, von der 50. bis zur 72. Olympiade (580-493 v. Chr.), verbunden. Den Verfall der Kunst setzt er erst in die Zeit nach Hadrian.<sup>875</sup>

Thiersch widerspricht zudem Winckelmanns These von der autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst und konstatiert stattdessen einen prägenden ägyptischen Einfluss auf diese in ihrer Frühzeit.<sup>876</sup> Die Anfänge der plastischen Kunst, ihre Bilder wie auch die Fertigkeiten in der Ausübung, seien zur Zeit des Dädalos allorts fast zeitgleich erblüht und dabei bereits in sich abgeschlossen und nicht mehr im Werden begriffen gewesen. Daher stellten diese auch keine „gestaltlose[n] Bilder“<sup>877</sup> dar, wenn sie auch „ungefällig für das an spätere Kunst gewöhnte Auge“<sup>878</sup> seien. Bis ins 6. Jh. v. Chr. hinein, die gesamte erste fünfhundertjährige Periode hindurch, hätten alle Künstler, die er als ›Dädaliden‹, als Schüler des Dädalos bezeichnet, in demselben Stil gearbeitet. Dieser sei trotz Fortschritten der künstlerischen Fähigkeiten dem ägyptisch-attischen Gepräge bzw. dem Dädalischen Typus treu geblieben, da es sich hierbei um einen geheiligten, also im Allgemeinen wie im Einzelnen an feste Normen gebundenen Typus handle.<sup>879</sup> Dessen Konstanz basiere auf „religiöser Scheu“<sup>880</sup> und „treuer Gewissenhaftigkeit“<sup>881</sup>.

Beeinflusst durch die mit der Romantik in die Archäologie Einzug haltende kunstmythologische Forschung sieht Thiersch eine enge Verbindung zwischen Kunst und Religion,<sup>882</sup> aufgrund derer er die Entwicklung in der Kunst in Zusammenhang mit der im Kult zum Ausdruck gebrachten Religion stellt.<sup>883</sup> Die erste fünfhundertjährige Periode, die der frühen griechischen Kunst, betrachtete er daher als symbolisch-heilig. Mit der Untrennbarkeit von Kunst und Kult begründet Thiersch denn auch das Festhalten an den alten Formen, da jede Veränderung als Frevel hätte verstanden werden müssen, da die Götterbilder nicht nur Symbolcharakter aufwiesen, sondern als Inkorporationen der Gottheiten galten.

Als Bestätigung für seine Theorie, die griechische Kunst habe in ihrer ersten, von ihm gesetzten Epoche keine Stilentwicklung durchlaufen, führt Thiersch in der zweiten Auflage seines Werkes die erst wenige Jahre zuvor wiederentdeckten Metopen des älteren Tempels C von Selinunt an.<sup>884</sup> Ihren Stil als schmucklos, steif und streng abwertend, erkennt er ihre exponierte Stellung in der zeitgenössischen Archäologie als einzige bis dahin bekannte Bildwerke dieser frühen, der klassischen Epoche wie auch den äginetischen Bildwerken vorangehenden Zeitstufe an. Da sich in den Metopen die Verbesserungen gegenüber dem aus uralter Zeit überlieferten heiligen bzw. dädalischen Stil noch nicht zeigten und sie vielmehr dessen Starrheit und Eigentümlichkeit aufwiesen, datiert er die Arbeiten in die Zeit vor der 50. Olympiade (580-577 v. Chr.). Die Entwicklung in der Kunst könne demzufolge erst nach dieser Zeit eingesetzt haben.<sup>885</sup>

---

<sup>875</sup> Vgl. Thiersch 1825, 3.

<sup>876</sup> Vgl. Thiersch 1819a, 7-8; Thiersch 1829, 93-94.

<sup>877</sup> Thiersch 1816, 8.

<sup>878</sup> Thiersch 1816, 8-9.

<sup>879</sup> Vgl. Thiersch 1816, 9-11.

<sup>880</sup> Thiersch 1829, 53.

<sup>881</sup> Thiersch 1829, 53.

<sup>882</sup> Vgl. Thiersch 1829, 111-112.

<sup>883</sup> Vgl. Thiersch 1816, 14.

<sup>884</sup> Bereits 1827 hat sich Thiersch im Kunstblatt zu den Metopen von Selinunt geäußert. – Vgl. Thiersch 1827, 389-391. 393-394. Die Metopen des Tempels FS ordnet er seiner Phase der Kunstentwicklung zu. – Vgl. Thiersch 1829, 426.

<sup>885</sup> Vgl. Thiersch 1827, 389-391. 393-394; Thiersch 1829, 404-426.

Die erste Epoche lässt Thiersch mit Dipoinos<sup>886</sup> und Skyllis<sup>887</sup>, die er als die letzten Schüler des Dädalos bezeichnet, enden. Ihre Werke markierten den Anfang einer nur 27 Olympiaden bzw. etwa 100 Jahre andauernden Phase der Kunstentwicklung, die mit dem Beginn des künstlerischen Schaffens des Phidias bereits vollendet gewesen sei. Innerhalb dieses kurzen Zeitraums habe sich die Entwicklung des Heiligen Stils zum Erhabenen, die der alten Formen zum Schönen, vollzogen. Dies drücke sich in der Umwandlung der zuvor noch vorhandenen Mängel in der Kunst, nämlich der Steifheit und Monotonie der Glieder, der Gewänder und der Kopfgestaltung, in „naturgemäße Kunstschöpfungen“<sup>888</sup> aus.<sup>889</sup> Auslöser für diesen Fortschritt in der Kunst sei die nun aufkommende Darstellungsvielfalt gewesen, ausgehend von der Zuweisung neuer Attribute an die einzelnen Götter und deren Darstellung in den Tempelbildern, die sich auf diese Weise vervielfachten, über die Hinzufügung anderer Götterdarstellungen zusätzlich zum Bild des dem Tempel geweihten Gottes bis hin zur Aufstellung von Siegesstatuen von Wettkämpfern. Vor allem letztere habe zur Lösung der alten Fesseln beigetragen, da die Darstellung von Menschen der frühen Kunst unbekannt und damit frei von „heiliger Scheu“<sup>890</sup> vor dem Frevel der Entweihung gewesen sei, den jegliche Abwandlung des Götterbildes bedeutete.<sup>891</sup>

Den Übergang zum neuen, dem Erhabenen Stil, das „Verschwinden des Abschreckenden der ältesten Gebilde“<sup>892</sup>, beschreibt Thiersch als langsam, nur allmählich vonstatten gehend. Nicht alle Kunstschohlen hätten die überlieferte Form sogleich aufgegeben, aber gerade das „Ringende der bessern Einsicht mit der Gewalt heiliger Satzung“<sup>893</sup> stelle eine Eigentümlichkeit in der Entwicklung der griechischen Kunst dar, wofür er beispielhaft die äginetischen Bildwerke anführt.<sup>894</sup> Den an diesen von anderen Gelehrten als Widerspruch empfundenen Unterschied in der Gestaltung der Körper und der Gesichter, Haare und Gewänder bezeichnet Thiersch als Ausdruck des Widerstreits des Überkommenen mit dem Neuen, der dazu führe, dass nicht alle Teile der Bildwerke gleichermaßen die Neuerungen verkörperten. Darin sieht er seine These eines ungehemmten Fortschritts in der Kunst bestätigt. Die Vereinigung unterschiedlicher Stilstufen in ein und demselben Werk, das fortbestehende Verbundenheitsgefühl einiger Künstler mit den ursprünglichen künstlerischen Traditionen, die noch vorhandene Verbindung zur vorangegangenen Periode, all dies spiegle sich in den äginetischen Skulpturen, deren Körper Thiersch, ohne eigene Anschauung und die Beschreibung der Figuren aus den ihm zugänglichen Nachrichten übernehmend, als „im Ganzen naturgemäß und von großer Vortrefflichkeit“<sup>895</sup> bezeichnet, wohingegen die Köpfe noch ausnahmslos die „alte Starrheit und Seltsamkeit“<sup>896</sup> aufwiesen. Wie bereits Müller, verweist auch Thiersch darauf, dass der archaische Stil auch nach dem Aufkommen stilistischer Neuerungen längere Zeit Verwendung gefunden habe und dies nicht nur an

---

<sup>886</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des griechischen Bildhauers Dipoinos vgl. Hermary 2001, 184-185.

<sup>887</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des griechischen Bildhauers Skyllis vgl. Hermary 2004, 398.

<sup>888</sup> Thiersch 1819a, 21.

<sup>889</sup> Vgl. Thiersch 1819a, 20-22.

<sup>890</sup> Thiersch 1819a, 50.

<sup>891</sup> Vgl. Thiersch 1819a, 46-50.

<sup>892</sup> Thiersch 1819a, 56.

<sup>893</sup> Thiersch 1819a, 56.

<sup>894</sup> Vgl. Thiersch 1819a, 55-59; Thiersch 1819b, 137.

<sup>895</sup> Thiersch 1819a, 59.

<sup>896</sup> Thiersch 1819a, 59.

abgelegeneren Orten. Damit führt er hier bereits eben jene Kriterien an, mit denen später das Phänomen der „Subarchaik“ definiert wird.<sup>897</sup>

Thierschs Äußerungen hinsichtlich der Ägineten verdeutlichen, dass auch er, obwohl er die vorherrschende Entwicklungstheorie nach dem Wachstum-Blüte-Verfall-Modell ablehnt, von Winckelmanns Verständnis „der Schönheit“ der antiken griechischen Kunst, von der Vorstellung einer idealen Kunst geprägt war. Auch für ihn markiert die klassische Kunst den Höhepunkt der Entwicklung. Die archaische Kunst versteht er zwar nicht mehr als Periode der im Wachstum begriffenen griechischen Kunst, sondern als für sich stehende Stilepoche, aber er teilt das Vorurteil seiner Zeitgenossen, dass sie „unvollkommen“ bzw. in ihrer Entwicklung noch unvollendet sei. Die typisch archaische Prägung der Haare, Gewänder und insbesondere der Köpfe missversteht Thiersch als Qualitätsdefizit und erkennt sie noch nicht als Charakteristikum einer spezifischen Epoche.

Thiersch negiert somit nicht nur eine Entwicklung innerhalb der archaischen Kunst bis zum Beginn des 6. Jh. v. Chr., er erklärt auch alle Werke dieser Zeitstellung für stilistisch einander entsprechend, beinahe so als stammten sie aus der Hand eines einzigen Meisters.<sup>898</sup> Eine Differenzierung der archaischen Formensprache, eine Unterscheidung einzelner Lokalstile, ganz allgemein Neues hinsichtlich der stilistischen Eigenart der Archaik kann Thiersch demnach nicht beibringen. Allerdings wird in seinen Arbeiten deutlich, dass die Frage nach einer autochthonen oder von außen beeinflussten Entwicklung der griechischen Kunst immer prägnanter in den Vordergrund tritt.

## 7.9 Aloys Hirt (1759-1837)

Überzeugt von einer Entwicklung innerhalb der griechischen Kunst, entwirft Aloys Hirt<sup>899</sup> in der von ihm 1833 veröffentlichten *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten* seine eigene Epochengliederung<sup>900</sup>. Das Neue und damit Interessante an dieser Abhandlung ist, dass Hirt der Besprechung der einzelnen Perioden nicht nur die Frage nach der Originalität der griechischen Kunst voranstellt, sondern dass deren Beantwortung zentrales Thema bleibt und damit die Basis für seine Epocheneinteilung bildet. Zudem belässt er es, im Gegensatz

---

<sup>897</sup> Willers 1975, 10-20.

<sup>898</sup> Vgl. Thiersch 1816, 10.

<sup>899</sup> Aloys Hirt war nach Winckelmann der erste Deutsche, der sich neben der Kunstentwicklung in der Plastik auch der in der antiken Architektur zuwandte, die er in der *Geschichte der Baukunst der Alten* publizierte. Er veröffentlichte sie jedoch getrennt von den bildenden Künsten, da ihre Grundsätze zu stark differierten. Die Bildhauerei und die Malerei orientierten sich an der Natur, die Baukunst habe dagegen kein Vorbild, sondern stelle eine vom Menschen erfundene Kunst dar. – Vgl. Hirt 1833, S. III; Hirt 1821-1827, passim; Kap. 6.2.

Im 18. Jahrhundert hatte bereits Johann Hermann Riedesel Freiherr zu Eisenbach (1740-1785), ein Freund Winckelmanns, in seinen Reisebeschreibungen von der Levante, Sizilien und Großgriechenland seine Aufmerksamkeit auch auf die noch sichtbaren Denkmäler antiker Architektur gerichtet. – Vgl. Riedesel 1940, passim; Riedesel 1771, passim. Danach gab es vor allem englische Publikationen, die sich mit der antiken Baukunst Griechenlands beschäftigten. – Vgl. hierzu: Stuart – Revett 1762-1816, passim; Wilkins 1807, passim; Gell 1807, passim; Dodwell 1819, I-II passim; u. a.

<sup>900</sup> Dabei unterscheidet er weder zwischen der griechischen und römischen Epoche, deren Kunst er innerhalb der griechischen behandelt, noch übernimmt er die von Friedrich August Wolf vorgenommene Trennung der griechischen und römischen Kunst von der anderer Völker, sondern stellt ihr die Kunst der Ägypter, Phönizier, Israeliten, Babylonier und Perser voran. – Vgl. Wolf 1807, 16.

zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen, nicht bei der bloßen Vermutung, dass die Griechen ihre Kunst nicht allein entwickelt, sondern viele Techniken und Kunstfertigkeiten von Fremden, insbesondere den Ägyptern, übernommen hätten. Vielmehr vertieft er hier seine bereits zu Beginn des Jahrhunderts aufgestellte These<sup>901</sup> von einem zeitlichen und kausalen Zusammenhang zwischen dem Erwachen der frühgriechischen Kunst und ihrem Verhältnis zu Ägypten.

Hirt setzt für die Wachstumsphase der griechischen Kunst einen Zeitraum von etwa 50 Olympiaden an, also ungefähr 200 Jahren (Ol. 30-80). Für den Beginn des griechischen Kunsterwachens gibt er die 30. Olympiade als Zeitpunkt an; die Intensivierung des Austausches mit Ägypten unter Psammetichos I.<sup>902</sup> dient ihm dabei als *Terminus post quem*. Seiner nun folgenden Stilperiodisierung liegt Winckelmanns Modell zugrunde, sie enthält aber einige Modifizierungen. So unterteilt er Winckelmanns erste, die Wachstumsphase, in eine ägyptisierende Epoche<sup>903</sup> (Ol. 30 – 60) und eine zweite Epoche (Ol. 60 – 80), die er als „den äginetischen und altattischen Stil“<sup>904</sup> bezeichnet.<sup>905</sup> Erstere sei gekennzeichnet durch das Erlernen der Produktionstechniken, wobei sich die griechischen Künstler an ägyptischen Werken orientierten und diese zunächst in Hinsicht auf die Technik, den grundsätzlichen Aufbau der Figuren und den Proportionskanon nachahmten. Zugleich wandelten sie das Vorbild aber auch in der ihnen eigenen Art und Weise ab, beispielsweise durch das Weglassen des obligatorischen »Rückenpfeilers« oder der typisch ägyptischen Tracht mit Lendenschurz und Kopfschmuck.<sup>906</sup> Die zweite Phase charakterisiert Hirt als Emanzipation vom ägyptischen Vorbild. Hat dieses zunächst noch Gewohnheit und als heilig empfundene ältere Formen der Götter- und Heroendarstellung behindert und zur Beibehaltung konventioneller Gestaltungsmerkmale hinsichtlich des Gesichts, der Haare und Bärte, der Gewandung, wie auch steifer Stellungen, unbeholfener Bewegungen sowie gezwungener Gebärden geführt, so sei die Wiedergabe des Nackten keinerlei Geboten unterworfen und daher freier in der Ausführung und für Fortschritte bzw. die Entfaltung des griechischen Kunstgeistes eher zugänglich gewesen. Begünstigt durch die um die 60. Ol. aufkommenden Athletenstatuen, die nicht durch die Tradition an Geheiligtens oder Konventionelles gebunden seien, sieht Hirt das Streben nach dem Naturgemäßen und –wahren in den Vordergrund treten. Ersichtlich werde dies an der naturgetreueren Wiedergabe der Knochen und Muskeln, lockerer Stellungen und Gebärden und der Abmilderung allzu steifer Formen.

---

<sup>901</sup> Vgl. Kap. 7.1.

<sup>902</sup> Vgl. a. O. (Anm. 657-658).

<sup>903</sup> Vgl. Hirt 1833, 75-97.

<sup>904</sup> Vgl. Hirt 1833, 98-125.

<sup>905</sup> Insgesamt gliedert Hirt die Kunst bei den Griechen in fünf Epochen, die er zudem in weitere Untergruppen unterteilt, und eine sechste Epoche christlicher Zeit. Seine dritte Epoche, in der er die Malerei getrennt von der Bildhauerei betrachtet, umfasst mehrere Stufen: Die erste Stufe (Ol. 80 – 94) beinhaltet unter anderem die Kunst des Phidias, Polyklet, Myron und Pythagoras, die zweite Stufe (Ol. 94 – 104) die Schule des Polyklet bis zu Kleomenes und die dritte Stufe (Ol. 104 – 120) die Zeit von Euphranor bis zu Alexander dem Großen. Am Ende dieser Epoche führt Hirt zudem Funde aus dem mittleren Italien an, insbesondere etruskische Wandmalerei sowie die Neufunde griechischer Vasenmalerei in Vulci. Nachdem die griechische Kunst nach stetigem Wachstum im 4. Jahrhundert v. Chr. ihre höchste Blüte erreicht habe, behandelt seine vierte Epoche (Ol. 120 – 155) schließlich das Abnehmen in der Kunst. Hirts fünfte Epoche umfasst die römische, kaiserzeitliche Kunst, die er ebenfalls unterteilt. Im ersten Abschnitt steigert sich die Kunst zunächst aufs Neue, der zweite Abschnitt beschreibt den nach der Zeit der Antoninen immer stärker werdenden Verfall in den bildenden Künsten. Die letzte und sechste Epoche, von 180 bis 330 n. Chr. bringe schließlich den endgültigen Verfall der Kunst zur Zeit Konstantins. – Vgl. Hirt 1833, 293. 346.

<sup>906</sup> Vgl. Hirt 1833, 126.



Die freieren Gestaltungsmöglichkeiten bei der Wiedergabe der Siegerstatuen hätten schließlich auch auf die Darstellung des Heiligen zurückgewirkt. Auf diesem Weg sei die „Erziehung“ der griechischen Kunst vorangeschritten.<sup>907</sup>

Die Neuentdeckungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seine Betrachtungen der zweiten Phase einbeziehend, orientiert sich Hirt hier an Pausanias<sup>908</sup> und übernimmt von ihm die Stilbezeichnungen äginetisch und altattisch, ohne jedoch nähere Stilcharakteristika anzuführen. Den Zwang, als heilig angesehene altertümliche Formen beizubehalten, sieht er als ursächlich für die Entstehung des „Konventionellen“ oder auch „äginetischen Stils“. Der aus dem „primitiven Stil“<sup>909</sup> und dem einsetzenden Naturstudium resultierende Gegensatz zwischen der konventionellen und der naturgemäßen Wiedergabe kennzeichne das ›Äginetische‹. Diesem Stil schreibt er u. a. das ›Leukothea-Relief‹, das ›Dodwell-Puteal‹, das ›Relief vom Nemisee‹, die Metopen von Selinunt sowie die äginetischen Bildwerke vom Aphaia-Tempel zu. Vom altattischen Stil, den er als reinen Naturstil, athletisch und bildnisartig bezeichnet, hätten sich dagegen keine Werke erhalten. Spuren fänden sich allenfalls noch in der Wiedergabe des Nackten an Arbeiten des äginetischen Stils.<sup>910</sup>

Zur Kenntnis der stilistischen Eigenart der Archaik können Hirts Erläuterungen, die größtenteils auf Äußerungen antiker Autoren sowie Winckelmanns beruhen, nichts wirklich Neues hinzufügen. Auch seine Haltung zur Frage nach dem Verhältnis der frühgriechischen Kunst zu Ägypten und dem Orient stellt im Prinzip eine Wiederholung seiner Äußerungen zu Beginn des Jahrhunderts dar.

## 7.10 Karl Otfried Müller (1797-1840)

Karl Otfried Müller<sup>911</sup> schließlich setzt die archaisch-griechische Kunst als zweite Phase seiner Epochengliederung<sup>912</sup>, der ebenfalls das Winckelmannsche Entwicklungsschema

---

<sup>907</sup> Vgl. Hirt 1833, 98-100.

<sup>908</sup> Vgl. Paus. 2, 30, 1; 5, 25, 7; 7, 5, 3.

<sup>909</sup> Hirt 1833, 92.

<sup>910</sup> Vgl. Hirt 1833, 100-125.

<sup>911</sup> Zur Person und seiner Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl. Döhl 1991a, 23-24.

<sup>912</sup> Müller setzt die Frühzeit der griechischen Kunst, die bei ihm bis Ol. 50 (580-577 v. Chr.) andauert, als erste Periode an. – Vgl. Müller 1830, 24-51.

Die zweite Periode umfasst den Zeitraum von Ol. 50 bis Ol. 80 und beinhaltet die altgriechische Kunst und den von dieser unterschiedenen archaischen, auch als hieratisch bezeichneten Stil. – Vgl. Müller 1830, 52-75. Winckelmanns zweiten und dritten Stil, also den Hohen und den Schönen, fasst er in seiner dritten Periode von der 80. bis zur 111. Olympiade zusammen (460-336 v. Chr.), die er in die Zeit des Phidias und Polyklet und die Zeit des Praxiteles und Lysipp untergliedert. Die Zeit der höchsten Blüte der griechischen Kunst beginnt für ihn, wie bereits für Welcker, mit Phidias. Die Kunst des Skopas, Praxiteles und Lysipp verkörpert für Müller eine zweite Blüte, weshalb er vom 4. Jh. v. Chr. als „der zweiten glänzenden Epoche der Griechischen Kunst“ spricht. – Vgl. Müller 1830, 76-126, v. a. 89-114.

Die vierte Periode (Ol. 111 – 158, 3 = 336-146 v. Chr.) zeigt laut Müller den Beginn der Abnahme in der Kunst. Allerdings finden sich auch hier edle und bewundernswerte Werke, die sich jedoch von den früheren Werken durch „das Streben nach Effekt“ unterscheiden. Als Beispiel führt Müller unter anderem den Laokoon an. Bevor er im Anschluss an seine vierte Periode auf die fünfte, und damit auf die griechische Kunst zur Kaiserzeit, zu sprechen kommt, fügt er eine Episode ein, in der er sich der griechischen Kunst vor Ol. 158, 3 bei den italischen Völkern widmet. In diesem Abschnitt entwickelt er die Theorie von einem „griechischen Urstamm“ in Mittel- und Unteritalien, der mit den „Pelasgischen Griechen“ verwandt war. Eine Trennung von griechischer und römischer Kunst wird damit hinfällig. – Müller 1830, 130; vgl. Müller 1830, 137. 149-168.

zugrunde liegt, an und ordnet sie chronologisch dem Zeitraum von der 50. bis zur 80. (580-460 v. Chr.) Olympiade zu. In dieser Phase „erhebe sich“ die bildende Kunst.<sup>913</sup> Bis Ol. 50 wertet er die griechische Kunstgeschichte als hauptsächlich vom Handwerk geprägt. Dessen Aufgabe habe in der Schaffung zweckmäßiger Anathemata bestanden. Den Beginn der künstlerischen Weiterentwicklung der griechischen Kunst setzt Müller um die 50./ 60. Ol. aufgrund der nun ansteigenden Zahl bekannter antiker Künstler. Den entscheidenden Impuls schreibt er aber dem Aufkommen der Athletenstatuen um die 58. Ol. zu. Während die Kultbilder durch Pietät und Tradition, aber auch durch Ehrfurcht vor den Göttern in den alten Formen gefangen waren, habe sich die bildende Kunst in der Darstellung von Athleten frei entfalten können, da den Künstlern hier keinerlei Schranken gesetzt gewesen seien. Mit ihrer Darstellung verknüpft Müller die Heranführung der Kunst an ein genaues Naturstudium.<sup>914</sup>

Für die Kunst dieser Phase gebraucht er den Terminus „altgriechischer Stil“. Als Kennzeichen führt er jene viel gescholtene, übertriebene Zierlichkeit hinsichtlich der Gewandfältelung, Kopf- und Haargestaltung sowie eine Überbetonung der Muskeln, hart schneidend hervorgehobene Sehnen und Gelenke, steife Bewegungen und eine allseits wahrnehmbare Strenge an.<sup>915</sup> In Bezug auf die stilistische Eigenart der Archaik beschränkt sich Müller somit auf eine Auflistung allseits bekannter Charakteristika.

An den Beginn des altgriechischen Stils setzt er die Metopen von Selinunt, die für ihn noch die ›Kindheit‹ der Kunst repräsentieren. In diese, genauer zwischen die 50. und 60. Ol. (580-540 v. Chr.),<sup>916</sup> ordnet er auch die ›Branchiden‹<sup>917</sup> ein, denen er „höchste[...] Simplicität und Roheit“<sup>918</sup> zuschreibt. Ihre Anführung überrascht, da die Fundberichte zu diesen bis dahin nahezu unbeachtet geblieben waren. Den äginetischen Statuen dagegen spricht er bereits eine Naturwahrheit zu, die ihn in Staunen versetze.<sup>919</sup> Bedauerlicherweise listet er darüber

---

Müllers fünfte und letzte Periode umfasst die Kunst zur Zeit des Römischen Reiches und damit die Zeit des Verfalls, die er nochmals in vier Phasen unterteilt. Zu Beginn dieser Periode, von der Eroberung Korinths (146 v. Chr.) bis auf Augustus (63 v. Chr.-14 n. Chr.), wurden die Künstler von Rom angezogen, und so sei es in der Zeit von Sulla (138/134 -78 v. Chr.), Pompeius (106-48 v. Chr.) und Augustus zunächst zu einer „Restauration der Kunst“ gekommen. Die Zeit der Julier und Flavier umfasse die zweite Phase (bis 96 n. Chr.), in der der Verlust des Geschmacks in der Kunst noch kaum zu bemerken sei. In der dritten Phase dieser Periode, die von Nerva bis zu den ›Dreißig Tyrannen‹ (96-260 n. Chr.) reiche, setze schließlich der Verfall der Kunst als Folge des Strebens nach äußerem Prunk ein. In der vierten Phase (von den ›Dreißig Tyrannen‹ bis in die Byzantinische Zeit) habe sich der Verfall nicht mehr aufhalten lassen: „Die antike Welt verfällt, mit ihr die Kunst.“ Im Gegensatz zu Winckelmann, der die Entwicklung in der Kunst unter anderem auf äußere Umstände wie beispielsweise politische Ereignisse zurückführte, sah Müller hierfür primär den „menschlichen Geist“, genauer dessen Erschöpfung verantwortlich. – Müller 1830, 173; Vgl. Müller 1830, 188. 171-172. 215.

<sup>913</sup> Vgl. Müller 1830, 58.

<sup>914</sup> Vgl. Müller 1830, 53. 58-62; Müller 1827, 269-273.

<sup>915</sup> Vgl. Müller 1830, 66-68.

<sup>916</sup> Vgl. Müller 1825b, 42.

<sup>917</sup> Eine erste Erwähnung fanden diese Skulpturen bereits 1765 im Bericht von Richard Chandler über seinen Aufenthalt in Didyma. 1812 war es eine Expedition der Society of Dilettanti, die erneut auf die Skulpturen hinwies. Beide Male verhallten die Angaben zu diesen Figuren ungehört.

Die Branchiden gehören an den Anfang der archaischen Epoche, weit entfernt von eben jenem Naturstudium der äginetischen Figuren, die so ein großes Echo hervorriefen und die Aufmerksamkeit auf die vorklassischen Skulpturen lenkten. – Vgl. Kap. 8.5; Chandler 1776, 150; Chandler – Revett – Pars 1769, 46; Society of Dilettanti 1797-1821, I 47-48, Woodward 1926/1927, 108.

<sup>918</sup> Müller 1830, 69.

<sup>919</sup> Vgl. Müller 1830, 64. 66.

hinaus die Beispiele, die er diesem Stil zuschreibt, bei denen es sich aber in Wirklichkeit oftmals um archaische Werke handelt, fast kommentarlos auf, ohne an ihnen eine stilistische Entwicklung der archaischen Formensprache nachzuzeichnen.

Vom altgriechischen Stil grenzt Müller zudem jene Werke ab, die im „hieratischen oder archaischen Stil“<sup>920</sup> gearbeitet sind. Unter diesem fasst er das bewusste Festhalten an steifen Formen, die konventionelle Gewandung, Haar- und Kopfgestaltung sowie den Zehenspitzenangriff zusammen. Die Beibehaltung des Konventionellen auch nachdem die Kunst bereits erste Fortschritte in der Wiedergabe der Körper verzeichnete, versucht Müller mit Tradition und Gewohnheit zu erklären. Die Verwendung archaischer Gestaltungsmerkmale verbindet er zudem mit anathemischen Reliefs, die an errungene Siege erinnern sollen, und mit dionysischen Darstellungen, beispielsweise an Brunnen und Altären.<sup>921</sup> Neu ist, dass Müller darüber hinaus die Überlegung anstellt, dass eben jene Merkmale nicht nur absichtlich beibehalten oder zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgenommen wurden, sondern generell bis in Perikles' Zeiten fortbestanden und dieser Zeit noch ebenso angehört hätten wie der Archaik selbst.<sup>922</sup> Mit der Herstellung dieser Verbindung nimmt Müller der Sache nach den späteren Terminus der Subarchaik vorweg.

Innerhalb des archaischen Stils differenziert Müller zudem zwischen einzelnen Lokalstilen, insbesondere dem Dorischen und dem Ionischen.<sup>923</sup> Das Besondere der dorischen Kunst sieht er in der Bewahrung altertümlicher Formen, noch nicht frei von Strenge, Kantigem, Eckigem und einer gewissen Schroffheit, aber dennoch um Harmonie bemüht. Die ionische Kunstschule, deren Anfänge er um die 50. Ol. ansetzt, zeichne sich dagegen durch weichere Formen aus, die er auf orientalische Einflüsse zurückführt. Daneben verweist er als Lokalstil aber auch auf den äginetischen Stil.<sup>924</sup> Dieser zeige eine getreue Nachahmung der Natur, bewahre aber zugleich die bereits mehrfach erwähnte altertümliche Darstellungsweise der Köpfe, Haare und Gewandfalten. Diese unterschiedlichen Entwicklungsstränge in der bildenden Kunst seien allerdings nur am Anfang, in den Werken der „unvollkommenen Kunst“<sup>925</sup> ersichtlich. Mit der Vervollendung der Kunst, also in der Zeit von Phidias und Polyklet, seien diese Unterschiede nivelliert worden und eine allgemeine griechische Kunst sei hervorgegangen, in der keine Unterschiede zwischen einzelnen Kunstschulen mehr wahrnehmbar seien.<sup>926</sup> Die Differenzierung der archaischen Formensprache skizziert Müller jedoch nur flüchtig. Die Exemplifikation an konkreten Beispielen fehlt.

Der bereits mehrfach von verschiedenen Seiten vorgetragenen These, dass die ägyptische Kunst einen prägenden Einfluss auf die griechische Kunstausbildung, insbesondere auf ihre anfängliche Entwicklungsphase gehabt habe, widerspricht Müller klar. Die Unterschiede zwischen beiden Kunstschulen seien dafür zu gravierend. So vermisst er beispielsweise an den griechischen Statuen die für ägyptische Figuren typische Kopfbedeckung und den Lendenschurz, wohingegen bei den Ägyptern die Gewänder im Gegensatz zu den griechischen Werken keine Falten aufwiesen. Die offensichtlichen Gemeinsamkeiten beider Figurenstile, wie die Schrittstellung und die herunterhängenden Arme, sofern sie keine Attribute tragen, interpretiert er als natürlichen Ausgangspunkt einer jeden

---

<sup>920</sup> Müller 1830, 69.

<sup>921</sup> Vgl. Müller 1826/1827, 122.

<sup>922</sup> Vgl. Müller 1827, 274.

<sup>923</sup> Vgl. Müller 1830, 25.

<sup>924</sup> Vgl. Müller 1830, 68.

<sup>925</sup> Müller 1827, 274.

<sup>926</sup> Vgl. Müller 1827, 274.

Kunstentwicklung. Beide Charakteristika seien so naheliegend für die Wiedergabe in einer noch „unbeholfenen Kunst“<sup>927</sup>, dass die Griechen hier gewiss keine Nachhilfe nötig gehabt hätten.<sup>928</sup> So führt Müller denn auch die Beibehaltung konventioneller Darstellungsmerkmale nicht auf religiöse Gewohnheit und Tradition, sondern auf die Vererbbarkeit der Kunstausbildung und die damit verbundene „treue Bewahrung des altväterischen Brauchs“<sup>929</sup> zurück. Die Dorer hätten somit ihre Kunst aus sich selbst entwickelt. Müller verweist zwar auch auf die Intensivierung der Kontakte zwischen Griechen und Ägyptern unter Psammetichos I.,<sup>930</sup> aber zu dieser Zeit sei die griechische Kunst bereits so gefestigt gewesen, dass eine ägyptische Einflussnahme auszuschließen sei. Ganz anders dagegen die Ionier, die sich stark am Orient orientierten, was sich auch in ihrer Kunst widerspiegle. Als Beispiel verweist Müller hier auf die beim Peplos wie etwa bei der Pallas in der Villa Albani parallel herabfallenden Mittelfalten, die er auf die orientalisch-tracht zurückführt, da sie sich auch am Kaftan des Königs und weiterer zum Hofe gehörender Personen an persopolischen Reliefs zeige.<sup>931</sup> Von einer gänzlich autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst will somit auch Müller nicht sprechen, aber einer stärkeren ägyptischen Beeinflussung oder gar einer Prägung der griechischen Kunst durch diese erteilt er eine klare Absage. Allerdings bleibt er in dieser vieldiskutierten Frage nicht ganz widerspruchsfrei. In seinem *Handbuch der Archäologie der Kunst*, das nach den einzelnen Aufsätzen, in denen er eine Beeinflussung der frühgriechischen Kunst durch die ägyptische verneint, publiziert worden ist, nimmt er hierzu eine weniger entschiedene Haltung ein und führt die intensivierten Kontakte und damit den Austausch zwischen Griechen und Ägyptern seit Psammetichos I. als äußeren Umstand an, der für die Entwicklung der archaisch-griechischen Kunst zumindest vorteilhaft gewesen sei.<sup>932</sup> Es findet sich jedoch keine darüberhinausgehende Stellungnahme hinsichtlich einer autochthonen oder von außen beeinflussten Entwicklung der griechischen Kunst.

Hinsichtlich der archaisch-griechischen Kunst spricht Müller in seinen Abhandlungen alle bis dahin schon von anderen Autoren thematisierten Aspekte an. Als problematisch erweist sich in dem kunsthistorischen Abriss seines Handbuches aber, dass Müller seine Überlegungen über den Charakter und den Stil einer Kunstperiode losgelöst von den erhaltenen bzw. bis dahin bekannten Werken, die er dieser Periode zuordnet, anstellt. Die von ihm angeführten Merkmale einer bestimmten Stilepoche werden nicht an den angeführten Denkmälern nachvollzogen. Letztere werden vielmehr kommentarlos aufgelistet. Aufgrund des noch immer sehr geringen Bestandes an originär archaisch-griechischer Kunst muss seine Abgrenzung archaischer und archaischer Werke zudem fehlerhaft bleiben. Müller bestätigt folglich lediglich die mittlerweile vielfach angeführten archaischen Charakteristika, bietet jedoch keine neuen Erkenntnisse. Auf die Thematik einer stilistischen Entwicklung innerhalb der archaischen Formensprache geht er erst gar nicht ein. Allerdings versucht er ansatzweise zwischen einzelnen Lokalstilen zu differenzieren: die dorische Kunst habe härtere, strengere Formen bevorzugt, die ionische, beeinflusst durch den Vorderen Orient,

---

<sup>927</sup> Müller 1826/1827, 100.

<sup>928</sup> Vgl. Müller 1826/1827, 100.

<sup>929</sup> Müller 1820, 30.

<sup>930</sup> Vgl. Müller 1820, 35; Müller 1830, 52.

<sup>931</sup> Vgl. Müller 1820, 32-33.

<sup>932</sup> Vgl. Müller 1830, 52.

dagegen weichere. Aber auch dieser Gedankengang bleibt abstrakt, da er nicht anhand von Denkmälern gestützt wird.

### **7.11 Zusammenfassung des Forschungsdiskurses zur archaisch-griechischen Kunst unmittelbar nach den ersten Funden archaischer Werke auf griechischem Boden**

Die ersten Funde archaischer Werke in Griechenland selbst sind von unschätzbbarer Bedeutung für die Entwicklung des Stilbegriffs der griechisch-archaischen Kunst, bieten sie doch für die Forscher der Zeit neue Einblicke in die Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst vorklassischer Zeit. Bei der Identifizierung der Denkmäler als archaische Kunstwerke stellt die Unterscheidung zwischen archaischen und archaistischen sowie die zwischen griechisch-archaischen und etruskisch-archaischen Werken die Forscher vor eine noch nicht gelöste Herausforderung. Zu neuen Irritationen führt zudem die durch den Fund der äginetischen Bildwerke gewonnene Erkenntnis, dass eine gewisse Härte oder Steifheit sowie die konventionelle Prägung der Köpfe, Haare und Gewänder keine Charakteristika einer spezifischen Kunstschule, sondern einer Stilphase, nämlich des archaischen Stils, darstellen. Wird nun der vorklassisch griechische Ursprung vieler bis dahin für etruskisch gehaltenen Werke erkannt, so tritt jetzt zuweilen das gegenteilige Phänomen auf, dass tatsächlich etruskische Werke der griechisch-archaischen Kunst zugeschrieben werden, wie beispielsweise bei dem Karneol, der fünf der sieben Helden im Kampf gegen Theben darstellt.<sup>933</sup>

Der archaische Stil wird unverändert als unvollkommen, noch im Werden begriffen, als Kindheit der Kunst angesehen. So sind es gerade die typisch archaischen Charakteristika, die als konventionelle und hieratische Relikte älterer Zeit abgewertet werden. Stilunterschiede zwischen den jeweiligen konstruierten Kunstphasen werden nicht als eigenwertige Epochenmerkmale erkannt, sondern lediglich als Qualitätsunterschiede missverstanden. Die archaische Kunst gilt weiterhin nur als Vorbereitung auf die klassische Kunst und wird noch nicht als eigenständige, positiv zu bewertende oder gar wertfreie Kunstepoche wertgeschätzt. Die antike griechische Kunst ist noch immer von Winckelmanns Verständnis von „der Schönheit“ der Kunst geprägt, mit der Konsequenz, dass die Klassik nach wie vor das Maß der Dinge ist. Jede weitere Epoche wird nach diesem Vorurteil bewertet, Ansätze für eine Überwindung der Vorstellung von einer „idealen Kunst“ zeichnen sich noch nicht ab.

Unabhängig davon, ob die Winckelmann nachfolgenden Forscher an dessen Theorie der Entwicklung der Kunst nach dem Wachstum-Blüte-Verfall-Schema festhalten<sup>934</sup>, oder wie

---

<sup>933</sup> Der Karneol wird von Hirt der griechischen Kunst zugeschrieben und als Beispiel für den Übergang von dessen ägyptisierenden zum äginetischen Stil angeführt. – Vgl. Hirt 1833, 95

<sup>934</sup> Neben den o. angeführten Meyer, Hirt und Müller übernimmt auch Eduard Gerhard als Grundlage für seine Stilperiodisierung Winckelmanns Modell und modifiziert es entsprechend seiner eigenen Studien. Vom Wachstum-Blüte-Verfall-Modell ausgehend unterteilt er die griechische Kunst in fünf Epochen: die Urzeit, die Vorzeit, die Kunstblüte, die Kunstreife und schließlich den Verfall der Kunst. Der archaische Stil entspricht seiner Vorzeit, die sich „durch die strengen Formen eines der religiösen Sitte geweihten hieratischen Stils“

Visconti<sup>935</sup> und Thiersch ein erstaunlich modernes Konzept entwickeln, das von einer zunächst relativ statischen Kunstepoche ausgeht, die von einer kurzen Phase revolutionärer Entwicklung abgelöst wird, der dann wiederum eine statische Periode folgt, so wird von beiden Lagern gleichermaßen doch die archaische Kunst als unvollkommen und ihre Vorstellung von einer idealen Kunst erst in der griechischen Klassik verwirklicht angesehen.

Ein weiterer Streitpunkt betrifft die immer mehr in den Vordergrund rückende Frage nach dem Verhältnis der frühgriechischen zur ägyptischen Kunst. Von einer autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst, wie sie bereits Winckelmann geäußert hat, sind beispielsweise Schelling, Meyer und Müller überzeugt. In der antiken griechischen Kunst sehen sie die einzig wahre Kunst. In ihrer ›Griechensehnsucht‹ idealisieren sie deren Kunst so, dass ihnen eine Beeinflussung nicht nur undenkbar erscheint, sondern der bloße Gedanke daran einem Tabubruch gleichzukommen scheint. Hirt, Wagner, Flaxman<sup>936</sup> und Thiersch sprechen sich dagegen klar für eine ägyptische Beeinflussung aus. Während Thiersch diese noch in mythologischer Zeit verortet, sieht Hirt den entscheidenden Impuls, der die Entwicklung der frühgriechischen Kunst angestoßen habe, in dem durch die Öffnung Ägyptens<sup>937</sup> für griechische Söldner, Händler, Künstler und Intellektuelle initiierten kulturellen Austausch unter Psammetichos I. gegeben.

Die Überraschung, das Erstaunen über den Fund der äginetischen Bildwerke in den ersten Publikationen nach deren Aufdeckung<sup>938</sup> und die durch sie angestoßenen Denkprozesse finden in den in späterer Zeit publizierten Abhandlungen jedoch nur noch selten Widerhall. Zumeist werden sie in die Betrachtung der archaischen Kunst nicht exemplifizierend mit eingebunden, sondern finden nur summarisch Erwähnung, was eine Differenzierung des Bildes von der archaischen Formensprache verhindert. Hatte Schelling bereits erste Versuche zur Unterscheidung einzelner Kunstschulen angestoßen, so wird diese Problematik von Meyer und Thiersch gänzlich ignoriert und auch Hirt und Müller unterscheiden zwar zwischen äginetisch und altattisch bzw. zwischen dorisch und ionisch, bleiben dabei aber sehr allgemein in ihren Ausführungen und berufen sich in erster Linie auf antike Autoren, ohne jedoch Stilcharakteristika genauer zu differenzieren, geschweige denn diese auch anhand der bekannten archaischen Werke zu belegen.

Für die Bezeichnung des archaischen Stils haben sich zunächst die Termini „altgriechischer Stil“, „alter Stil“ und „altertümlicher Stil“ etabliert. Vereinzelt findet bereits der Terminus „archaischer Stil“ Verwendung, dies jedoch überwiegend im englischsprachigen Raum.<sup>939</sup> Die erste Verwendung des Begriffs ›archaisch‹ im Sinne einer intentionalen Benennung des der Klassik vorausgehenden griechischen Stiles findet sich bei Dodwell 1819.<sup>940</sup> In deutschsprachigen Werken weist nur Böttiger<sup>941</sup> im Zusammenhang mit dem Fund der

---

auszeichnen. Als Beispiel für den altertümlichen Stil führt Gerhard die äginetischen Statuen an. – Vgl. Gerhard 1836, 12. 13-15.

<sup>935</sup> Vgl. Bouillon 1811-1827, VIII Livraison; Die Beschreibungen zum Museum von Bouillon stammen zwar von Victor, dieser hat aber zumeist nach Viscontis Mitteilungen gearbeitet und zum Teil auch Viscontis eigene Worte wiedergegeben, wie bereits Thiersch festgestellt hat. – Vgl. Thiersch 1829, 383.

<sup>936</sup> Vgl. Flaxman 1829, 212.

<sup>937</sup> Vgl. a. O. (Anm. 657-658).

<sup>938</sup> Vgl. Kap. 7.3.

<sup>939</sup> Vgl. Cockerell 1819, 340; Dodwell 1819, I 571. II 199. 201; Earl of Aberdeen 1822, 174.

<sup>940</sup> Vgl. Dodwell 1819, I 571. II 199. 201.

<sup>941</sup> Vgl. Böttiger 1820-1825, III 307.

äginetischen Bildwerke auf deren Bedeutung für die „archaische Kunstepoche“ hin. Darüber hinaus taucht der Begriff im Zusammenhang mit der Vasenmalerei auf. So unterscheidet beispielsweise Friedrich Creuzer in der griechischen Vasenmalerei drei Kunststile: den »pseudo-Aegyptischen«, den archaisch-griechischen und den archaisierend griechischen Stil.<sup>942</sup> Auch in seiner Besprechung einzelner altgriechischer Gefäße bedient er sich des Terminus „archaischer“ Stil. Er unterscheidet in seinen Schriften klar zwischen archaisch und archaisierend und spricht eindeutig von einem archaischen Stil im Sinne von altgriechisch.<sup>943</sup>

Als Bezeichnung für die Nachahmung des archaischen Stils ist der Terminus „archaistischer Stil“ gesetzt und wird bisweilen noch durch den Zusatz „hieratischer Stil“ erweitert. Die rasche Etablierung der Begriffe archaistisch und Archaismus, nicht nur in der Vasenmalerei, sondern auch die Plastik betreffend, lässt sich auf deren Gebrauch seit dem 18. Jahrhundert in der Sprachwissenschaft zurückführen.<sup>944</sup>

## 8 Weitere archaisch-griechische Neufunde bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts

Das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts brachte einige neue Entdeckungen archaischer Denkmäler, von denen einige im Folgenden kurz angeführt werden sollen, da sie die Grundlage für das sich nun langsam wandelnde Bild von der archaisch-griechischen Kunst bildeten.

### 8.1 Kuros von Thera

Ludwig Ross (1806-1859) sah während seiner ausgedehnten Reisen durch Griechenland, die er seit 1832 unternahm, u. a. auch mehrere archaisch-griechische Statuen, von denen er einige auch für das damals neu gegründete Athener Nationalmuseum erwarb.<sup>945</sup> So berichtet

---

<sup>942</sup> Vgl. Creuzer 1832, 10-11.

<sup>943</sup> Vgl. Creuzer 1847, 101-102. 148. 193. 281.

<sup>944</sup> Vgl. Zedler 1732, Sp. 1195; Gottscheden 1760; Wilkins 1812, S. XXIII. XXIV. LIX-LX.

<sup>945</sup> In Delos hatte er beispielsweise Gelegenheit, die Reste des von den Naxiern geweihten archaischen marmornen Kolossalstandbilds des Apollon zu betrachten. In dem antiken Steinbruch in der Nähe von Apollonas, einem kleinen Hafenort auf Naxos, erwähnt Ross die ebenfalls kolossale, aber noch unfertige Statue des Dionysos. Ross benennt sie noch als „Apollon“, verweist aber darauf, dass die Bezeichnung vermutlich auf eine in der Nähe der Statue gefundene, dem Apollon-Heiligtum zugehörige Inschrift zurückzuführen sei. Bereits Buondelmonti, der während seiner Griechenlandreise zu Beginn des 15. Jahrhunderts auch Naxos besucht hatte, spricht in diesem Zusammenhang von einer „statua Apollonis“. Aus demselben Marmorbruch stammt eine weitere, ebenfalls unvollendete Statue, die Ross ebenfalls während seiner Inselreise 1835 gesehen und im Februar 1836 für das Nationalmuseum von Athen erworben hat. – Vgl. Ross 1840-1852, I 38-41; Bondelmonti Florentini 1824, 97: „Cum ad occiduum verteris, templum magnificum erigebatur, in quo statua Apollinis consistebat.“

Zur Statue des Dionysos von Apollonas auf Naxos vgl. auch: Gruben 1997, 293-300.

er im neunten Brief von seiner Inselreise im Jahre 1835 über seine Erwerbung des hocharchaischen Kuros von Thera<sup>946</sup> (570-760 v. Chr.; Abb. 45), heute im Athener Archäologischen Nationalmuseum.<sup>947</sup> Über die Herkunft der Statue ist hier zu erfahren, dass sie bereits einige Jahre zuvor gegenüber den Felsengräbern vom Kap Exomyti gefunden worden sei;<sup>948</sup> erhalten vom Kopf bis zum rechten Knie, das rechte Unterbein wurde ohne Fuß separat aufgefunden.<sup>949</sup>

Ross ordnet den Kuros, den er kommentarlos als Apollon<sup>950</sup> Pythios deutet, dem „strengen alten Styl“<sup>951</sup> zu, da er neben der Haargestaltung auch „jenes eigenthümliche Lächeln der ältern dorisch-äginetischen Bildwerke“<sup>952</sup> aufweise. Die spätarchaischen äginetischen Skulpturen und das auf sie zurückgeführte archaische bzw. äginetische Lächeln dienen ihm aufgrund der spärlichen Materialbasis an originär archaischen Werken noch immer als Referenzpunkte.

## 8.2 Die Aristionstele in Athen

1838 wurde die spätarchaische Grabstele des in voller Rüstung dargestellten Aristion (um 510 v. Chr., Abb. 46) in der Nekropole von Velanideza in Attika zusammen mit der zugehörigen Basis gefunden.<sup>953</sup> Die Inschrift „Εγγον Αριστοκλέους“, horizontal unter den Füßen des Verstorbenen verlaufend, weist das Werk als Arbeit des attischen Bildhauers Aristokles aus. Der obere Teil des Kopfes sowie die Bekrönung der Stele fehlen. Die noch erkennbare farbige Bemalung der Stele hat noch im 19. Jahrhundert zu ersten Farbrekonstruktionen angeregt.<sup>954</sup>

Auch zur Aristionstele findet sich leicht ein stilistischer Verweis auf die zur damaligen Zeit allgegenwärtigen äginetischen Bildwerke.<sup>955</sup> Allerdings wird der Neufund als fortgeschrittener bewertet, befreit von jenem den Figuren Äginas noch anhaftenden „Makel“: „Das Erfreuliche und Charakteristische des Werkes liegt vor allem in dem völligen Mangel alles Conventiellen.“<sup>956</sup> Der Künstler habe hier nicht einen an einer überlieferten Norm ausgerichteten Typus wiedergegeben, sondern die Natur lebendig nachgeahmt.

<sup>946</sup> Zum Kuros von Thera vgl. einführend: Kaltsas 2003, 41 Nr. 22; Richter 1960, 69-70.

<sup>947</sup> Vgl. Ross 1840-1852, I 81.

<sup>948</sup> Die Statue kann demzufolge nicht erst 1836 gefunden worden sein, wie Schrader, Richter, Kaltsas u. a. berichten. – Vgl. Schrader 1904, 281; Richter 1960, 69; Kaltsas 2003, 41 Nr. 22.

<sup>949</sup> Das Bruchstück von der rechten Wade bis zum Knöchel ist erst 1990 der Statue wieder hinzugefügt worden. – Vgl. Τσιάντη 2005, 185 f.; Kaltsas 2003, 41 Nr. 22.

<sup>950</sup> Im Zusammenhang mit den Wiederentdeckungen der ersten Kuroi findet sich immer wieder deren Bezeichnung als „Apollines“. Da diese jedoch nicht nur einengend, sondern sich zumeist als schlicht falsch erwiesen hat, verwendet die Verf. im Folgenden die heute gebräuchliche Bezeichnung als „Kuros“.

<sup>951</sup> Ross 1840-1852, I 81.

<sup>952</sup> Ross 1840-1852, I 81.

<sup>953</sup> In der Literatur findet sich auch wiederholt das Jahr 1839 als Angabe der Auffindung. Da Pittakis aber bereits 1838 über die Grabstele und deren Inschriften berichtet, kann auch diese Skulptur nicht erst 1839 wiederentdeckt worden sein. – Vgl. Pittakis 1838, 127; Richter 1961, 47 Nr. 67, Fig. 155-158. 180. 211 f.; Kaltsas 2003, 70 Nr. 100.

Die Stele befindet sich heute im Athener Nationalmuseum (Inv.-Nr. 29).

<sup>954</sup> Vgl. hierzu und zum heutigen Erkenntnisstand einführend: Brinkmann 2004, 61-65.

<sup>955</sup> Vgl. Bonucci 1839, 75.

<sup>956</sup> Kekulé von Stradonitz 1869, 152.



### 8.3 Das Harpyienmonument von Xanthos

Im Frühjahr 1838 brach Charles Fellows (1799-1860) zu seiner ersten Forschungsreise nach Kleinasien auf, die ihn auch nach Lykien führte, wo er u. a. die für diese Gegend typischen Pfeilergräber kennenlernte.<sup>957</sup> Am 19. April 1838 stieß er bei seinen Erkundungen der antiken Überreste der Hafenstadt Xanthos auf das ›Harpyienmonument‹<sup>958</sup> (um 480/ 470 v. Chr.; Abb. 47 a-d). Im Jahre 1839 unternahm er eine zweite Reise nach Lykien und suchte erneut u. a. Xanthos und seine antiken Denkmäler auf. Seine dritte Reise 1841-1842 in diese Gegend diente schließlich dazu, zahlreiche antike lykische Werke für die Überführung ins Britische Museum nach London vorzubereiten, wozu ihn ein Ferman des osmanischen Sultans berechnete.<sup>959</sup> Anfang 1842 wurden auch die Marmorblöcke des ›Harpyienmonuments‹ von ihrem Grabpfeiler gelöst und abtransportiert.<sup>960</sup>

Fellows Bericht von seiner ersten Lykienreise enthält eine anschauliche Beschreibung der Reliefplatten dieses Pfeilergrabes.<sup>961</sup> In seinem zweiten Reisebericht datiert er das spätarchaische ›Harpyienmonument‹, das er der „Archaic sculpture“ zuordnet, viel zu hoch in das 7./6. Jh. v. Chr.<sup>962</sup> Zudem wiesen die Skulpturen einen frühen, östlichen Charakter auf,<sup>963</sup> den er allerdings nicht weiter spezifiziert.

Auch der deutsche Archäologe Emil Braun (1809-1856), der das Relief von den Briten nicht genügend gewürdigt meint, verweist auf den hier vorliegenden archaischen Stil von einer solch zarten und edlen Ausführung, die stilistisch ihresgleichen suche. Die Bedeutung dieses archaischen Kunstwerks sieht er in der Erkenntnis gegeben, die dieses Monument von der geistigen Vorstellungswelt der Alten, aber auch ihrer realen Kunstfertigkeit vermittelt.<sup>964</sup> So wortreich sein Loblied auf den archaischen Stil auch sein mag, eine stilkritische Analyse findet sich hier nicht.

---

<sup>957</sup> In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereiste bereits der Graf Choiseul-Gouffier Lykien und interessierte sich besonders für die antiken Felsgräber von Telmessos. – Vgl. Choiseul-Gouffier 1782, 116-124, pl. 67.

Im 19. Jahrhundert fanden weitere Reisende ihren Weg nach Lykien, so dass nach und nach immer mehr antike lykische Städte und Denkmäler wiederentdeckt wurden. Insbesondere die Zeichnungen und Beschreibungen dieser frühen Reisenden sind heute wertvoll, vermitteln sie doch einen Eindruck des damaligen Erhaltungszustands sowie der originalen Fundzusammenhänge. – Vgl. einführend: Metzger 1990, 1-6; Spratt – Forbes 1847, passim; Texier 1839-1849, III passim;

<sup>958</sup> Das Harpyienmonument befindet sich heute in London, im British Museum (Inv.-Nr. B 287). – Vgl. Rudolph 2003, passim.

<sup>959</sup> Fellows 1843, 10-11.

<sup>960</sup> Neben dem ›Harpyienmonument‹ wurden u. a. auch die Reliefs des Löwengrabes von Xanthos (um 530 v. Chr.) und das Nereiden-Monument aus Xanthos (um 400-380 v. Chr.) nach London ins Britische Museum gebracht. – Vgl. Fellows 1843, 16-29.

<sup>961</sup> Vgl. Fellows 1839, 231-233.

<sup>962</sup> Vgl. Fellows 1842, 164-165.

<sup>963</sup> Vgl. Fellows 1843, 30.

<sup>964</sup> Vgl. Braun 1845, 481-483. 490.

## 8.4 Kuros von Tenea

1845 fanden Bauern in der Nekropole von Tenea, dem heutigen Athikia in der Nähe Korinths, einen hocharchaischen Kuros (um 550 v. Chr.; Abb. 48).<sup>965</sup> Noch im gleichen Jahr erwarb Anton von Prokesch-Osten, der österreichische bevollmächtigte Minister in Athen von 1833 bis 1848 und zugleich der Archäologie und Kunst zugetan, die Statue.<sup>966</sup>

Prokesch, voller Begeisterung für den Kuros, schwärmt von dessen würdevollem Gesichtsausdruck, der Feinheit der Ausführung, insbesondere der Gliedmaßen sowie der Ruhe und Kraft, die die Haltung der Figur vermittele. Die Gesichtsgestaltung ordnet er dem äginetischen Typ zu, die Gesamtheit der Statue zeige den altgriechischen Stil, den er als ägyptisch beeinflusst sieht. Der Kuros stelle eine archaische Statue in Vollendung dar.<sup>967</sup>

Durch die Vermittlung von Klenze, der in Frankfurt die Möglichkeit nutzte, die Statue selbst in Augenschein zu nehmen, nachdem Prokesch 1853 dorthin versetzt worden war, kaufte König Ludwig I. 1853 den Kuros für die Münchner Glyptothek an.<sup>968</sup> Klenze bezeichnet den Stil der Statue als „streng archaistisch“<sup>969</sup>. Dass er damit eigentlich archaisch meinte, belegt seine stilistische und chronologische Einordnung der Figur vor den äginetischen Marmorwerken in einem Brief an Ludwig I.<sup>970</sup> Es zeigt aber einmal mehr, dass zu seiner Zeit, insbesondere in Deutschland, wo die Bezeichnung „altgriechischer Stil“ weitverbreitet war, noch keine klare Differenzierung zwischen den Termini „archaisch“ und „archaistisch“ existierte und beide synonym Verwendung fanden.

Entgegen der damals vorherrschenden Lehrmeinung beschreibt Klenze, wie zuvor bereits Prokesch, den Stil als ägyptisch beeinflusst, womit beide in diesem Punkt ihrer Zeit voraus waren. Die Ähnlichkeiten in den Grundzügen des statuarischen Typus archaisch-griechischer und ägyptischer Figuren, also die frontale Haltung, am Körper herabhängende Arme mit geballter Faust sowie die Schrittstellung<sup>971</sup> der Beine, und damit eine kulturelle Beeinflussung Griechenlands von aussen werden von Müller und seinem Kreis, die die wissenschaftliche Lehrmeinung jener Zeit verkörpern, zugunsten einer autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst abgelehnt.

---

<sup>965</sup> Der Kuros befindet sich heute in der Münchener Glyptothek (Inv.-Nr. 168). – Vgl. Richter 1960, 84-85. Nr. 73, Fig. 245-250; Schneider 1999, 64-72. 125-128. 159-161. 187-190. 224-228, Abb. 4. 10. 16. 26. 29. 40-41. 56-57.

<sup>966</sup> Richter gibt für die Auffindung der Statue das Jahr 1846 an, das in der neueren Literatur ungeprüft beibehalten wurde. Bertsch konnte jedoch in seiner Monographie über Prokesch-Osten nachweisen, dass dieser bereits in zwei Briefen an Ross und Gerhard, die aus dem Jahre 1845 datieren, über den Fund und seine Erwerbung der Statue berichtet. – Vgl. Richter 1960, 84; Bertsch 2005, 514-515.

<sup>967</sup> Vgl. Prokesch 1846, 305; Prokesch 1849 in einem Brief an König Ludwig I., zitiert nach Wünsche 1985, 97.

<sup>968</sup> Zur Erwerbung der Statue durch König Ludwig I. für die Münchner Glyptothek vgl. ausführlich: Wünsche 1985, 91-98.

<sup>969</sup> Klenze in einem Brief an Wagner vom 29. August 1953: Nerdinger 2000, Nr. 37.

<sup>970</sup> Vgl. Klenze in einem Brief an Ludwig I. vom 9. August 1853: zitiert nach Wünsche 1985, 95.

<sup>971</sup> Dass Klenze hier von geschlossenen Füßen spricht, kann sich nur um ein Versehen handeln, da sowohl der ägyptische Typus als auch die griechischen Kuroi sich durch eine Schrittstellung auszeichnen. – Vgl. Klenze in einem Brief an Wagner vom 29. August 1953: Nerdinger 2000, Nr. 37.

## 8.5 Die ›Branchiden‹ von Didyma

Im Jahre 1858 erwarb das British Museum in London zehn hocharchaische Sitzfiguren, die ›Branchiden‹ von Didyma (um 570/ 560 v. Chr.).<sup>972</sup> Die Fundgeschichte dieser Statuen ist paradigmatisch für die seit Winckelmann übliche Bevorzugung vermeintlich klassischer Kunstwerke vor denen der älteren und jüngeren griechisch-römischen Kunstgeschichte, dauerte es doch nahezu ein Jahrhundert von dem Zeitpunkt ihrer ersten Wiederentdeckung bis zur Bergung dieser Monumente.

Eine erste kurze Erwähnung der Marmorwerke findet sich bei Richard Chandler, der 1765 im Rahmen der von der ›Society of Dilettanti‹ finanzierten Expedition nach Ionien auch Branchidai-Didyma aufsuchte.<sup>973</sup> Er berichtet von fünf nahe beieinander, in einer Reihe befindlichen Statuen, alle fast gänzlich im Erdreich begraben.<sup>974</sup> Nähere Angaben liefert er zwar nicht, aber hinsichtlich des Erhaltungszustandes der Figuren erklärt Chandler, dass die Gesichter der Figuren beschädigt seien.<sup>975</sup> Diese beiläufige Äußerung ist umso interessanter, da nicht ganz ein halbes Jahrhundert später keines der von Chandler gesehenen Sitzbilder mehr über einen Kopf verfügt.

Auch eine zweite, 1812 von der ›Society of Dilettanti‹ entsandte Expedition, dieses Mal unter der Leitung von Sir William Gell, suchte Branchidai-Didyma auf. Gells Aufzeichnungen<sup>976</sup> besagen, dass er entlang der Heiligen Straße, die er auch als solche erkannt hat, insgesamt zwölf Sitzfiguren und einen Löwen aufgefunden hat (Abb. 49). Den Stil und die Haltung der mittlerweile kopflosen Marmorwerke bewertet er als altertümlich, mit deutlichen Verweisen auf die ägyptische Kunstschule.<sup>977</sup> Auch Gandy, der Architekt und Zeichner in Gells Expedition, notiert in seinem Tagebuch für den 20.6.1812, dass der Charakter und die Haltung der Statuen sehr ägyptisch bzw. archaisch anmuten.<sup>978</sup> Letzteres ist hier synonym für altertümlich zu verstehen.

Letztendlich scheinen Gell und seine Kollegen die Bildwerke, die sie zuvor mühsam freigelegt hatten, aber zu gering geschätzt zu haben, um sich um einen Firman für ihre Bergung zu bemühen. Dies scheint umso unverständlicher, als sich Gell direkt im Anschluss an die Erwähnung der archaischen Sitzbilder bitterlich über die Zerstörungen beklagt, die die Griechen durch Steinraub als Baumaterial für ihr in der Nähe neu errichtetes Dorf in der Ruinenstätte anrichteten.<sup>979</sup>

1835 kam der französische Architekt und Archäologe Charles Texier (1802-1871) im Zuge seiner Erforschung Kleinasiens nach Didyma. Seinen Vorgängern folgend, verweist er auf

---

<sup>972</sup> Zu den Skulpturen vgl. einführend: Tuchelt 1970, passim; Tuchelt 1992, passim.

<sup>973</sup> Chandler war zwar nicht der erste neuzeitliche Reisende, der Didyma besuchte, aber der erste, der neben der Architektur und den Inschriften die Sitzfiguren wahrnahm und in seinem Reisebericht anführt. Für einen umfassenden Überblick über die frühen Besucher und die Wiederentdeckung dieser archäologischen Stätte, angefangen bei Cyriacus von Ancona im 15. Jahrhundert bis hin zu den Ausgrabungen Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Pontremoli – Haussoullier 1904, 8-51.

Für eine ausführliche Zusammenstellung der Fundgeschichte seit der ersten Expedition der ›Society of Dilettanti‹ vgl. Tuchelt 1970, 14-49.

<sup>974</sup> Vgl. Chandler 1776, 150.

<sup>975</sup> Chandler – Revett – Pars 1769, 46.

<sup>976</sup> Ausführliche Zusammenstellungen von Gells Tagebucheintragungen und Notizen bei Woodward – Austin 1925/1926, 67-80; Woodward 1926/1927, 107-127; Tuchelt 1970, 17-24.

<sup>977</sup> Vgl. Society of Dilettanti 1797-1821, I 47-48.

<sup>978</sup> Vgl. zitiert nach Tuchelt 1970, 21.

<sup>979</sup> Vgl. Society of Dilettanti 1797-1821, I 48.

den altertümlichen Stil, der ihn, wie auch die Haltung der Figuren, an ägyptische Statuen erinnere.<sup>980</sup>

Auch Ludwig Ross sah neun der Sitzbilder sowie einen der Löwen, wie er von seinem Aufenthalt in Didyma 1844 berichtet. Er datiert die Statuen in die vorpersische Zeit der Stadt und zwar noch über das 5. Jh. v. Chr. zurückgehend. Als Argumente führt er einerseits den Stil an, der eine jüngere Datierung verbiete und andererseits die von den Persern angerichtete Zerstörung, von der sich weder Milet noch das Heiligtum wieder erholt haben, weswegen die Figuren älter sein müssen. Obwohl die Marmorwerke ihm merkwürdig erscheinen, betrachtet er ihren Stil als vollendet, was er allerdings nicht näher ausführt, und widerspricht damit Müller, der den Statuenstil als roh und sehr simpel bezeichnet hatte.<sup>981</sup>

1857/1858 kam Charles Newton mit dem erklärten Ziel, „certain archaic statues“<sup>982</sup> zu fotografieren und zu zeichnen, nach Didyma. Er ließ die Statuen freilegen, bemühte sich erfolgreich um einen Firman, um sie vor weiterer bzw. endgültiger Zerstörung zu bewahren, und 1858 wurden schließlich, nach fast einem Jahrhundert, acht männliche und zwei weibliche Sitzfiguren sowie zwei Löwen vom British Museum in London erworben und dorthin verschifft.

Dass es sich bei den ›Branchiden‹ um sicher archaische Werke handelt, führt Newton zunächst darauf zurück, dass sie vor der Zerstörung des Apollonheiligtums sowie des Temenos an der Heiligen Straße<sup>983</sup> entstanden sein müssen und damit nicht jünger als das Ende des Persischen Krieges sein können,<sup>984</sup> der als terminus ante quem herangezogen wird. Zudem datiert er die Inschriften, wie die des Chares, in die Zeit zwischen 580-520 v. Chr.<sup>985</sup>

Seine Hauptargumentation ist jedoch, überraschenderweise, stilistischer Natur. So betont auch Newton die für ihn sogleich augenfällige Ähnlichkeit der Sitzbilder mit ägyptischen Statuen. Diese findet er in den breiten Schultern und der Wiedergabe der Knochen und Muskeln angelegt, aber ohne die der frühgriechischen Kunst eigenen „Akkumulation“ und Übertreibung der Einzelglieder. Die Zurückhaltung in den anatomischen Details trage unmittelbar zu der von den Figuren ausgestrahlten Ruhe und Größe bei. Dass es sich hierbei aber um die Arbeiten griechischer Künstler handle, lasse sich an einigen Charakteristika griechischer Werke erkennen, die allerdings hinter dem ägyptischen Gesamteindruck zurückstünden. Diesbezüglich führt er den an den Stühlen und Gewandrändern noch sichtbaren Ornamentschmuck, bestehend aus Mäandern, Lotosblüten u. a. an, der ihm aus der archaischen Vasenmalerei vertraut sei. Auch in der Gewanddraperie und der Haargestaltung erkennt er die Arbeit griechischer Künstler. Newton schlussfolgert daraus, dass hier griechische Bildhauer an der Arbeit waren, die ihr Handwerk in Ägypten gelernt hätten und verweist diesbezüglich auf die Intensivierung der Kontakte<sup>986</sup> zwischen Griechenland und Ägypten seit der Regierung Psammetichs I.<sup>987</sup> In den ›Branchiden‹ manifestiere sich demzufolge ein unbestreitbar ägyptischer Einfluss auf die griechische Kunst.

---

<sup>980</sup> Vgl. Texier 1839-1849, II 325; Texier 1862, 341-342.

<sup>981</sup> Vgl. Ross 1855-1861, II Text 381-382; Ross 1850, Sp. 129-134.

<sup>982</sup> Newton 1861-1863, II 527.

<sup>983</sup> Zur Zerstörung des Temenos vgl. einführend und mit weiteren Literaturhinweisen: Tuchelt 1992, 47-50.

<sup>984</sup> Vgl. Newton 1861-1863, II 547; Newton 1865, 156.

<sup>985</sup> Vgl. Newton 1861-1863, II 548-549; Newton 1865, 153-154.

<sup>986</sup> Vgl. a. O. (Anm. 657-658).

<sup>987</sup> Vgl. Newton 1861-1863, II 549-552.

Darüber hinaus verweist Newton korrekt darauf, dass zu jener Zeit verschiedene Kunsthochschulen existierten, die sich stilistisch unterscheiden ließen. So stellt er den hocharchaischen ›Branchiden‹, die den von ihm als ägyptisch beeinflusst angesehenen ionischen Kunststil repräsentieren, ein attisches Werk gegenüber: die spätarchaische Sitzfigur der Athena<sup>988</sup> (um 530/ 520 v. Chr.; Abb. 50) des Endoios<sup>989</sup> (zweite Hälfte 6. Jh. v. Chr.) von der Athener Akropolis. Er erkennt jedoch nicht, dass diese innerhalb der Archaik unterschiedlichen Zeitstellungen entstammen. Auch die Stilunterschiede zwischen der ionischen und der attischen Kunst werden nicht näher beleuchtet.

Die Fundgeschichte der ›Branchiden‹ steht exemplarisch dafür, wie gering die archaische Kunst in jener Zeit geschätzt wurde. Das von Winckelmann beschworene klassische Ideal, beispielhaft vor Augen geführt in den ›Elgin Marbles‹, deren Bekanntwerden zu Beginn des Jahrhunderts das zeitgenössische Stilempfinden bestätigte, geradezu zementierte, war omnipräsent. Die ›Branchiden‹ mit ihrer lastenden Schwere, den weichen Formen der als einheitliche Masse wiedergegebenen Körper, kurzum ihr ionischer Stil, erschien im Vergleich dazu wenig ansprechend. Dem Kuros von Tenea mit seiner attischen Formsprache gelang es da schon eher, das Interesse, das nach dem Fund der äginetischen Bildwerke kurz entfacht worden war, wieder neu zu beleben.

## 9 Rezeption archaisch-griechischer Kunst im zweiten und dritten Drittel des 19. Jahrhunderts

Mit diesen neuen Entdeckungen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts standen der Forschung nicht länger nur Vasen- und Münzabbildungen, geschnittene Steine, Bronzefiguren, archaische oder spätarchaische Werke zur Verfügung, die bereits die ersten Züge des Übergangs zum frühklassischen Stil aufweisen. Erstmals, seit Winckelmann den ›Älteren Stil‹ definiert hatte, konnte die Forschung auf unzweifelhaft originär archaisch-griechische Skulpturen zurückgreifen.

Die durch die Neufunde vergrößerte Materialbasis erlaubte genauere Stilanalysen, die der Differenzierung in einzelne Kunstlandschaften neuen Auftrieb gaben, sich zugleich aber auch als hilfreich bei der Unterscheidung archaischer und archaistischer Arbeiten erwiesen. Augenfällig ist, dass alle Neufunde in diesen Jahren bei ihren Entdeckern auf den ersten Blick einen Zusammenhang zwischen der frühgriechischen und ägyptischen Kunst postulieren ließen, auch wenn dieser zumeist ohne weitere Ausführungen einfach „in den Raum gestellt“ wurde. Die nun veränderte Materialbasis sollte sich demnach speziell auf diese Streitfrage auswirken. Die Theorie von einer autochthonen Entwicklung der

---

<sup>988</sup> Die Sitzstatue wurde bereits 1821 in einer Mauer am Nordhang der Akropolis unterhalb des Erechtheions in eine Mauer verbaut entdeckt und 1822 für das Athener Akropolismuseum (Inv.-Nr. 625) geborgen. Hinsichtlich der genauen Fundumstände, des Fundortes, früherer Erwähnungen und Zeichnungen der Figur in Zweitverwendung sowie weiterführender Literatur vgl. Marx 2001, 221-254; Zum Stil vgl. Maderna-Lauter 2002, 248-249.

<sup>989</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des Bildhauers Endoios vgl. Brinkmann 2001, 204-205.

griechischen Kunst scheint dabei ein eher deutsches Phänomen zu sein, hier aber zu erbitterten Lagerkämpfen geführt zu haben, worauf im Weiteren näher einzugehen sein wird. Im Fortgang der Arbeit soll zudem die intensivere Betrachtung der archaischen Kunst verfolgt und zudem analysiert werden, ob diese Neufunde auch Änderungen hinsichtlich der Bewertung bzw. Wahrnehmung archaischer Werke bewirkten.

## 9.1 Ludwig Ross (1806-1859)

Exemplarisch für den Richtungsstreit in der deutschen Archäologie steht die Person Ludwig Ross<sup>990</sup>. Er hatte sich durch seinen mehrjährigen Aufenthalt in Griechenland und seine dortigen Studien der antiken Denkmäler einen eigenen, unvoreingenommenen Blick auf die frühe Kunst Griechenlands erworben. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland und dem Antritt seiner Professur für Archäologie an der Universität Halle 1845 fand er sich hinsichtlich seiner Ansichten, das Alter und die Genese der griechischen Kunst und Kultur betreffend, im Widerspruch zur vorherrschenden *communis opinio* in Deutschland.

Ross vertritt in seinen Schriften die These, dass die kulturelle Entwicklung des antiken Griechenland nicht autochthon, wie v. a. von Meyer<sup>991</sup> und Müller<sup>992</sup> vertreten, sondern geprägt durch äußere Einflüsse erfolgt sei. Letztere verortet er in Ägypten und Vorderasien. Dass deren Zivilisationen weitaus älter sind als in der zeitgenössischen Forschung angenommen, weist er anhand archäologischer Entdeckungen der letzten Jahrzehnte nach.<sup>993</sup> Insbesondere der Entzifferung der Hieroglyphen durch den Sprachwissenschaftler Jean-François Champollion<sup>994</sup> (1790-1832) 1822 mit Hilfe des Steins von Rosetta kommt dabei eine Schlüsselrolle zu, belegten die ägyptischen Zeugnisse doch nun die Richtigkeit der Angaben der antiken Schriftsteller hinsichtlich des Alters der ägyptischen Kultur und ihrer frühen Kontakte mit den Völkern des Mittelmeeres.

Den kulturellen Einflüssen der Völker des Alten Orients schreibt Ross entscheidende Anregungen für die bildenden Künste in Griechenland zu. Die Grundlage zur Beeinflussung der griechischen Kultur sieht er in den Handelsbeziehungen. Von diesen Kontakten in vorsolonischer Zeit berichteten bereits die frühen antiken Quellen, wie beispielsweise Homer, Herodot und Diodor, aber die zeitgenössische Forschung habe sie in ihrer „fanatische[n] Ueberschätzung der Griechen“<sup>995</sup>, die angeblich alle kulturellen Errungenschaften aus sich selbst geschöpft hätten, absichtlich ignoriert.<sup>996</sup> Auch aus seinen eigenen geographischen Beobachtungen vor Ort schließt Ross, dass Kontakte auf dem Seeweg, genauer durch Küstenschifffahrt im Ägäischen und Adriatischen Meer, zwischen Ägypten, Phönizien, Kleinasien und der Ägäis zustande kamen und wo Handelsverkehr stattfindet, erfolge auch immer ein Wissenstransfer.<sup>997</sup> Letzteren sieht er durch die Neufunde

---

<sup>990</sup> Zur Biographie von Ross und seine Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl. einführend: Baumeister 1889, 246-253; Goette – Palagia 2005, *passim*.

<sup>991</sup> Vgl. Kap. 7.7.

<sup>992</sup> Vgl. Kap. 7.10.

<sup>993</sup> Vgl. Ross 1846, I S. IX.

<sup>994</sup> Vgl. hierzu einführend: Bradké 2004, *passim*; Meßling 2012, *passim*.

<sup>995</sup> Ross 1846, I S. IV.

<sup>996</sup> Vgl. Ross 1846, I S. IV-V; Ross 1855-1861, II 7-9.

<sup>997</sup> Vgl. Ross 1846, I S. XI.

der letzten zwei Jahrzehnte sowohl im Bereich der Kleinkunst, wie Bronzen, geschnittenen Steinen, Goldschmuck, als auch der Skulptur, wie den Kuroi von Thera, Naxos, Apollonas, aber auch durch die Architektur, etwa in Gestalt der dorischen Säule, bestätigt, die ihre ägyptischen und vorderasiatischen Vorbilder noch erkennen lasse.<sup>998</sup>

In diesem Zusammenhang bestreitet Ross auch die damals vorherrschende Theorie, dass Ägypten bis zur Regierung von Psammetichos I. für Ausländer verschlossen gewesen sei. Die Absperrung habe es zwar gegeben, aber sie sei nie konsequent durchgeführt worden. Bedeutend ist hier seine Erkenntnis, dass die Abgrenzung Ägyptens ein zeitlich begrenztes Krisensymptom darstellt: für Ägypten führt er die äthiopische Fremdherrschaft, für Griechenland die ›dunklen Jahrhunderte‹ nach dem Zusammenbruch der mykenischen Palastkultur an.<sup>999</sup>

Mit seiner Überzeugung von einer kulturellen Verflechtung des Vorderen Orients und Ägyptens mit dem östlichen Mittelmeergebiet bereits in der Bronzezeit und der daraus von ihm geschlussfolgerten frühen Beeinflussung der griechischen Kultur durch die Völker des Alten Orients war Ross seiner Zeit weit voraus. Seine wissenschaftliche Leistung<sup>1000</sup> verdient besonders hervorgehoben zu werden, da er diese Zusammenhänge erkannte, bevor die archäologischen Entdeckungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Vorstellungen vom Alten Orient auf eine neu erweiterte Basis stellten, zum Beispiel durch die Entdeckung des Hethiterreiches<sup>1001</sup> in den 80er Jahren.

## 9.2 Otto Jahn (1813-1868)

In seinem Aufsatz *Die hellenische Kunst* versucht Otto Jahn, deren Entwicklungsgang, vor allem im skulpturalen Bereich, darzustellen.<sup>1002</sup> Da er sie aber noch immer mit der alten Vorstellung von Idealität verbindet,<sup>1003</sup> folgt seine Gliederung nach Epochen dem Wachstum-Blüte-Verfall-Schema. Die archaische Kunst verkörpert in Jahns Darstellung den erst im Werden begriffenen Zustand, der sich nur langsam entwickelt.<sup>1004</sup> Die Vollendung des Kunstideals sieht er in der Klassik erreicht;<sup>1005</sup> unter Alexander dem Großen habe es eine zweite Blüte<sup>1006</sup> erlebt. In römischer und christlicher Zeit folgten schließlich Verfall und Untergang der griechischen Kunst.<sup>1007</sup>

Bereits in der ursprünglichen Form als Vortrag, 1846 anlässlich von Winckelmanns Geburtstag gehalten, benennt Jahn als treibende Kraft für die griechische Kunstentwicklung

---

<sup>998</sup> Vgl. Ross 1846, I S. XIII; Ross 1855-1861, II 42.

<sup>999</sup> Vgl. Ross 1846, I S. V; Ross 1855-1861, II 12-16.

Zu den Kontakten zwischen Griechenland und Ägypten in der Bronzezeit vgl. einführend und mit weitergehender Literatur: Panagiotopoulos 2005, passim; Weitz 2005, passim.

<sup>1000</sup> Zu seiner Person und seiner Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl.: Helm 2000, passim; Niemeier 2002, 1-11.

<sup>1001</sup> Vgl. einführend: Nunn 2012, passim.

<sup>1002</sup> Vgl. Jahn 1846, 3.

<sup>1003</sup> Vgl. Jahn 1868c, 221.

<sup>1004</sup> Vgl. Jahn 1846, 4-9.

<sup>1005</sup> Vgl. Jahn 1868b, 136-157.

<sup>1006</sup> Vgl. Jahn 1868b, 160-167.

<sup>1007</sup> Vgl. Jahn 1868b, 171-182.

das Streben nach naturgetreuer Wiedergabe des menschlichen Körpers, das durch die frei von jeder formalen Beschränkung erfolgende Aufstellung von Siegerstatuen befördert wurde. Bis zu dieser Neuerung sieht er die Künstler nicht als solche, sondern lediglich als Handwerker. Fallen seine Äußerungen bezüglich der archaischen Kunst auch noch recht zurückhaltend aus, so führt Jahn hier bereits landschaftliche Stilunterschiede an: Die dorische Kunst zeige athletisch trainierte Körper, wohingegen die ionische Wert auf Anmut und Zierlichkeit lege. Letzteres sieht er durch die langen, faltenreichen Gewänder der ionischen Tracht begünstigt. Auch zeichne die ionischen Statuen eine sorgfältigere Ausbildung des Kopfes aus, die diesem mehr geistigen Ausdruck verleihe.<sup>1008</sup>

In Jahns 1868 publizierten *Populären Aufsätzen* findet sich eine überarbeitete Fassung des Vortrags, erweitert um einige neue aus der gewachsenen Materialfülle gewonnene Erkenntnisse zur archaischen Kunst. Er äußert sich nun auch zur Problematik äußerer Einflüsse auf die sich herausbildende griechische Kunst. Diese bejaht er und sucht sie im Wesentlichen in Asien. Allerdings nimmt er gleich eine wichtige Einschränkung vor: Beeinflussung durch fremde Elemente ja – aber die Griechen ahmten diese nicht einfach nach, sondern überführten sie in ihre eigene Formensprache.<sup>1009</sup>

Indem er als Ziel der Bildhauer die Absicht voraussetzt, die lebendige Natur nachzuahmen, insbesondere in der Wiedergabe des menschlichen Körpers, schlussfolgert Jahn, dass einzelnen Motiven eine doppelte Bedeutung zukommt. So interpretiert er das schematische Vorsetzen des linken Fußes als Andeutung eines Schreitens und damit als Zeichen für Bewegung und im allegemeineren Sinne für Lebendigkeit. Gleiches gelte für die unterschiedliche Angabe von Ober- und Unterkörper in Vorder- bzw. Seitenansicht.<sup>1010</sup> Auch hier erkennt er die Intention, Bewegung wiederzugeben, zugleich aber auch die Schwierigkeiten der Künstler dieser Periode, die einzelnen in Ruhe bzw. Bewegung befindlichen Teile des Körpers miteinander in Einklang zu bringen. Den archaischen Stil wertet er daher als „das Ringen vom Einzelnen aus, und durch das Einzelne zur Harmonie des Ganzen zu gelangen.“<sup>1011</sup> Es sind somit gerade jene, oft übertrieben dargestellten und daher noch immer als unschön wahrgenommenen Motive, die eine bestimmte Aussage vermitteln sollen: Lebendigkeit, die Fähigkeit zur Bewegung.

Aufgrund seines idealistischen Verständnisses beinhalten Jahns Untersuchungen der griechischen Kunst nach den einzelnen Epochen noch immer ästhetisch wertende Urteile. So findet sich hinsichtlich der Kuroi bei ihm dieselbe Kritik wie bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen: „das unschöne Gesicht ausdruckslos oder verzogen lächelnd“<sup>1012</sup>. Allerdings kündigt sich bereits ein Wandel in der Betrachtungsweise an, von einer rein ästhetischen hin zu einer davon unabhängigen, einzelne Stilmerkmale berücksichtigenden Bewertung, wie sein Verweis auf den Einfluss der Stammesunterschiede auf die bildende Kunst zeigt. Auf die Wichtigkeit einer kritischen Werkbetrachtung mit einer genauen Stilanalyse verweist er bereits 1854 in einem Brief an Michaelis: „Suche es durchzusetzen, daß Du bei jedem Besuch im Museum ein Kunstwerk genau beschreibst, Gewandung, Stellung, Haltung, Ausdruck, dann den Stil und ähnliche Wirkung, besonders Statuen und Reliefs.“<sup>1013</sup> Neben den

---

<sup>1008</sup> Vgl. Jahn 1846, 9; Jahn 1868b, 134-136.

<sup>1009</sup> Vgl. Jahn 1868b, 118-119.

<sup>1010</sup> Vgl. Jahn 1868b, 130-131.

<sup>1011</sup> Jahn 1868b, 131.

<sup>1012</sup> Jahn 1868b, 130.

<sup>1013</sup> Brief von Jahn an Michaelis vom 11.11.1854, zitiert nach: Calder III. – Cancik – Kytzler 1991, 73.



schriftlichen treten die künstlerischen Quellen nun zunehmend in den Fokus der Betrachtung. Der Wandel von den bisherigen Künstlergeschichten hin zu unserem heutigen Verständnis von einer Kunstgeschichte ist angestoßen, hat sich aber noch nicht vollzogen; die literarische Überlieferung behält bei Jahn und seinen Zeitgenossen noch das Primat.

Auch Jahn sind die Termini „archaisch“ und „archaistisch“ geläufig, allerdings gebraucht er sie noch als Synonyme für altertümlich bzw. nachahmend altertümelnd.<sup>1014</sup> Zudem beobachtet er, dass stilistische Veränderungen, die er mit einem Fortschreiten der Kunstentwicklung gleichsetzt, nicht in allen Gegenden gleichmäßig aufgenommen werden. Vielmehr werde zum Teil an bekannten Formen aus „künstlerischer Überzeugung“<sup>1015</sup> länger festgehalten.<sup>1016</sup> Leider führt er diesen Gedankengang zur Subarchaik nicht näher aus, grenzt die dem archaischen Stil auch zeitlich noch verbundenen Werke aber deutlich von späteren archaistischen Arbeiten ab.

### 9.3 Johannes Overbeck (1826-1895)

Hält sich Johannes Overbeck<sup>1017</sup> in seinen *Kunstarchäologischen Vorlesungen*, die er zwischen 1850 und 1853 hielt und 1853 veröffentlichte, hinsichtlich der Streitfrage nach dem Verhältnis der griechischen zur ägyptischen und orientalischen Kunst noch bedeckt, indem er sie einfach als „noch schwebend“<sup>1018</sup> bezeichnet, so erklärt er nur wenige Jahre später die „Abwehr der ägyptisch-fremdländischen Theorie für Pflicht“<sup>1019</sup>. Dieser „unselige[n] Hypothese“<sup>1020</sup> setzt er eine organische Kunstentwicklung in Griechenland entgegen, die sich in allmählichen Fortschritten ausdrücke. Eine Beeinflussung von außen hätte ein Gedeihen der griechischen Kunst verhindert und stattdessen einen fast tausendjährigen Stillstand, bis etwa in die Zeit der Perserkriege, bedeutet.

Um seine Ablehnung des ägyptischen Einflusses auf die griechische Kunst zu untermauern, wendet sich Overbeck zunächst gegen die antiken Autoren, die von frühen Kontakten zwischen Griechenland und Ägypten berichten. Diese hätten ihre Angaben ungeprüft von früheren Autoren übernommen und stellten somit keine verlässlichen Quellen dar. So nennt er Diodor kritiklos und seich; Pausanias bezeichnet er gar als Autor mit „sehr mässigem Verstande und ebenso mässiger Gelehrsamkeit.“<sup>1021</sup> Solche Äußerungen Overbecks, dessen Hauptquelle für seine Kunstgeschichte die antiken Autoren sind, während er die Monumente lediglich als Ergänzung heranzieht,<sup>1022</sup> verdeutlichen einmal mehr, dass die These von einer autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst von ihren Anhängern einer Glaubensfrage gleich verfochten wurde.

---

<sup>1014</sup> Vgl. Jahn, 1868c, 229.

<sup>1015</sup> Jahn 1868c, 230.

<sup>1016</sup> Vgl. Jahn 1868c, 229-230.

<sup>1017</sup> Zur Biographie von Overbeck und seine Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl. einführend: Döhl 1991b, 51-52.

<sup>1018</sup> Overbeck 1853b, 8.

<sup>1019</sup> Overbeck 1857-1858, I 15.

<sup>1020</sup> Overbeck 1857-1858, I 15.

<sup>1021</sup> Overbeck 1857-1858, I 19.

<sup>1022</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 7.

In einem zweiten Schritt stellt Overbeck den äußerlichen Ähnlichkeiten der frühen griechischen und ägyptischen Kunstwerke den Hinweis auf die unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien in deren Aufbau entgegen. Der Hauptunterschied liegt für ihn im Gegensatz zwischen freistehend konzipierter, rundplastischer griechischer Skulptur und den stets von einem Rückenpfeiler gestützten ägyptischen Statuen, deren starre Statik dadurch noch betont werde. Die ursprüngliche Steifheit der frühesten griechischen Bildwerke sei dagegen rasch einer größeren Bewegung und damit auch erhöhter Lebendigkeit gewichen, was den Berichten über die von Dädalos geschaffenen Werke entspreche. Dabei beruft Overbeck sich auf Äußerungen antiker Autoren, die er zuvor noch als unglaublich abgelehnt hatte. In der größeren Bewegtheit und Lebendigkeit zeige sich bereits das Streben der griechischen Kunst nach einer organischen Körperbildung, die gerade in den Anfängen aber auch zu Übertreibungen geführt habe. Die ägyptische Kunst kenne dagegen nur eine schematische Darstellungsweise, der die belebende Bewegung, aber vor allem jede Individualität fehle. Weiterhin verweist er auf unterschiedliche Behandlung der Proportionen wie auch auf abweichende Trachtmerkmale und wertet dies als wesentliche Unterschiede zwischen archaisch-griechischen und ägyptischen Statuen.<sup>1023</sup>

Anregungen aus Asien hält Overbeck dagegen für möglich, da aufgrund von Handelsbeziehungen mit verschiedenen asiatischen Völkern, wie beispielsweise den Phöniziern, Assyriern, Persern u. a., ein kultureller Austausch stattgefunden habe. In welchem Verhältnis die Künste beider Seiten zueinander stünden, sei allerdings noch zu wenig erforscht, um genauere Rückschlüsse auf eventuelle Einflüsse zu erlauben. Einen Zusammenhang meint Overbeck zwischen der assyrischen und der urältesten griechischen Plastik zu erkennen. Zu letzterer zählt er das Löwentor von Mykene<sup>1024</sup>, dessen Löwen in stilisierter Form wiedergegeben sind und damit dem Grundprinzip der Kunst Assyriens entsprächen, das er in der Stilisierung gegeben sieht. Zugleich bezweifelt er allerdings, dass von dieser „urältesten“ zu der späteren griechischen Plastik, worunter die archaische zu verstehen ist, eine kontinuierliche Entwicklung geführt habe. Stattdessen geht er davon aus, dass sich nach der Dorischen Wanderung auf griechischem Boden parallel zu der urältesten, die langsam verschwunden sei, eine neue Kunst aus eigenen, unabhängigen Anfängen entwickelt habe. Den Scheidepunkt zwischen beiden Kunstperioden markiert er mit dem Aufkommen der freistehenden griechischen Rundbilder, deren Streben nach Naturalismus zu einer organischen Entwicklung bis in die Blütezeit der griechischen Kunst geführt habe.<sup>1025</sup>

Dass Overbeck von einer Verbindung zwischen der griechischen Kultur und den Völkern des Alten Orients in minoisch-mykenischer Zeit ausgeht, dagegen aber einen ähnlichen Zusammenhang zwischen der ägyptischen und der griechischen Kultur so vehement ablehnt, dass er, um eine solche Annahme zu entkräften, sogar die schriftlichen Quellen in Bezug auf die Frühgeschichte Griechenlands in Zweifel zieht, die doch gerade für ihn die Grundlage seiner Kunstgeschichte bilden, wohingegen er die Monumente nur als deren Ergänzung betrachtet,<sup>1026</sup> zeigt, wie stark er noch durch die Schule von Welcker und Müller geprägt ist. Dem entspricht auch sein Festhalten an der Theorie von einer autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst. Da er aber eine frühe Verbindung zwischen

---

<sup>1023</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 23-27.

<sup>1024</sup> Vgl. hierzu einführend: Blakolmer 2011, 63-80.

<sup>1025</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 29-32.

<sup>1026</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 7.

Griechenland und dem Alten Orient anerkennt, greift diese bei ihm faktisch jedoch erst in archaischer Zeit, nämlich mit dem Aufkommen der freistehenden Rundskulpturen, während er die Anfänge noch im Dunkeln wähnt.

Die Aufgabe einer Kunstgeschichte besteht für Overbeck darin, den Entwicklungsgang innerhalb der Kunst eines Volkes aufzuzeigen. Von der Annahme einer sich beständig organisch weiterentwickelnden Kunst ausgehend, übernimmt er Winckelmanns Modell der Periodengliederung, das er als etabliert betrachtet, und ist bestrebt, einzelne Epochen stilistisch voneinander zu unterscheiden und ihre Spezifika herauszuarbeiten.<sup>1027</sup> Die Grundlage der Entwicklung der Kunst bilden für ihn die historischen Voraussetzungen, weshalb er deren Darstellung jeder Stilepoche voransetzt. Insgesamt unterscheidet er sieben Epochen.<sup>1028</sup> Die erste ist die „Älteste Zeit“, sie reicht von den Anfängen bis gegen den Beginn der Olympiadenrechnung oder das 8. Jahrhundert und umfasst die kykladische und mykenische Kunst ebenso wie die literarisch in den Homerischen Gedichten überlieferte Kunst.<sup>1029</sup> Die zweite Phase, Overbecks „Alte Zeit“, umfasst hauptsächlich das 6. Jh. v. Chr. sowie den Beginn des 5. Jh. v. Chr. Den Entwicklungsgang innerhalb dieser Periode nachzeichnend, untergliedert er sie in ein ›Jahrhundert der Anfänge und Erfindungen‹<sup>1030</sup> (40.-60. Ol.), eine ›Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst‹<sup>1031</sup> (Ol. 60-80) und eine Zeit der ›letzten Vorstufen der vollendeten Kunst‹<sup>1032</sup>. Die erste Phase charakterisiert Overbeck als Reifezeit des technischen Könnens der Künstler, aber auch als Beginn des Strebens nach Ausdruck und Natürlichkeit in den Formen.<sup>1033</sup> In der zweiten werden die technischen Erfindungen der vorangegangenen Phase vervollkommen, und unter den letzten Vorstufen der Reifezeit verortet er die Arbeiten des Kalamis von Athen<sup>1034</sup>, des Pythagoras von Rhegion<sup>1035</sup> und des Myron von Eleuthera<sup>1036</sup> – Bildhauern, die die Kunstvollendung eines Phidias zwar noch nicht erreichen, ihr aber zumindest nahe kommen.<sup>1037</sup>

Innerhalb der einzelnen Phasen unterteilt er im Anschluss an eine Darstellung des jeweiligen Gesamtcharakters das überlieferte Material in seinen *Kunstarchäologischen Vorlesungen* in archaische und archaistische Werke, in der *Geschichte der griechischen Plastik* primär nach Kunstlandschaften, nimmt zugleich aber auch eine Unterscheidung von original

---

<sup>1027</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 7. 10.

<sup>1028</sup> Wie Müller so unterscheidet auch Overbeck im Anschluss an die archaische Stilepoche zwei Blütephasen. Die erste große Kunstblüte beginnt für ihn mit Phidias, worin er seinem Lehrer Welcker folgt, und reicht bis zu Polyklet. Sie bildet seine insgesamt dritte Epoche. Die vierte Epoche, welche die Kunst des 4. Jh. v. Chr. und damit die Zeit von Skopas bis zu Lysipp zum Inhalt hat, verkörpere eine zweite Kunstblüte. Die fünfte Epoche umfasst die Zeit des Hellenismus, die Overbeck als „Nachblüte der Kunst“ betrachtet. Mit der sechsten Epoche wendet er sich schließlich dem Nachleben der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft zu. Eine klare Trennung zwischen griechischer und römischer Kunst fehlt somit auch bei ihm. In der siebten Epoche lokalisiert er schließlich den Verfall der antiken Plastik bis hin zur Zeit Theodosius I. (347-395 n. Chr.). – Vgl. Overbeck 1857-1858, I 187-345. II 1-316.

<sup>1029</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 33-62.

<sup>1030</sup> Vgl. Overbeck 1853b, 10-13; Overbeck 1857-1858, I 74-101.

<sup>1031</sup> Vgl. Overbeck 1853b, 13-36; Overbeck 1857-1858, I 101-159.

<sup>1032</sup> Vgl. Overbeck 1853b, 36-40; Overbeck 1857-1858, I 159-178.

<sup>1033</sup> Vgl. Overbeck 1853b, 12-13.

<sup>1034</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des Bildhauers Kalamis vgl. Moreno 2001, 373-382.

<sup>1035</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des Bildhauers Pythagoras vgl. Weber 2004, 333-334.

<sup>1036</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des Bildhauers Myron vgl. Bol 2004a, 96-103.

<sup>1037</sup> Vgl. Overbeck 1853b, 36-40; Overbeck 1857-1858, I 159.

archaischen, im Sinne von altgriechischen, und nachgeahmt-archaistischen Werken vor und differenziert so beide bis dahin oft synonym verwandte Termini klar voneinander.<sup>1038</sup> Eigenartig erscheint allerdings, dass Overbeck in seinem früheren Werk von 1853 die Bezeichnung „archaisch“ so vertraut zu sein scheint, dass er sie als Kapitelüberschrift verwendet, wohingegen der Terminus 1857 nur zweimal, in Zusammenhang mit der Pallas in der Villa Albani,<sup>1039</sup> die er, nicht ganz frei von Zweifel, noch für ein archaisches Originalwerk hält, sowie bei der Betrachtung der Nachbildungen archaischer Werke<sup>1040</sup> auftaucht. Parallel dazu gebraucht er weiterhin die vor allem in Deutschland bis dato gängigeren Begriffe „altgriechisch“ und auch immer noch „altertümlich“. Dabei verweist er allerdings mehrfach darauf, dass mit der letzteren Bezeichnung kein fehlendes künstlerisches oder technisches Können angedeutet werden soll, sondern dass die archaischen Formen als durchdachte Absicht der Künstler zu verstehen sind.<sup>1041</sup> Obwohl Overbeck bemüht war, die Werke der einzelnen Epochen unter objektiven Maßstäben zu betrachten,<sup>1042</sup> bleibt er dennoch der klassizistischen Tradition seiner Zeit verhaftet, was sich nicht nur darin zeigt, dass er das Ideal der Kunst in Phidias' Kunstschaffen verkörpert sieht,<sup>1043</sup> sondern auch in seinen immer noch ästhetisch wertenden Urteilen über die archaischen Monumente. Ganz subjektiv spricht er im Falle der Darstellung der Medusa auf einer der Metopen des Tempels C von Selinunt (Abb. 42), die er vor 600 v. Chr. datiert, vom „Eindruck des Hässlichen“<sup>1044</sup>. Auch die erst wenige Jahre zuvor aufgefundenen Marmorkuroi<sup>1045</sup> bezeichnet er nicht nur als „merkwürdig“, sondern führt als Stilmerkmal archaischer Werke in Bezug auf die Bildung der Köpfe einen „typisch-lächelnde[n], dumme[n] Ausdruck des Gesichtes“<sup>1046</sup> an. So charakterisiert er beispielsweise das Gesicht des Kuros von Tenea als „unschön“<sup>1047</sup>, sein Lächeln gar als „einfältig“<sup>1048</sup>. Unbenommen von diesem Nachklang einer klassizistischen Anschauungsweise erkennt Overbeck aber, dass gerade jene Eigenheiten, das „Altertümliche“ des archaischen Stils kein fehlendes künstlerisches oder technisches Können offenbaren, sondern dass die archaischen Formen als vom Künstler intendiert zu verstehen sind.<sup>1049</sup> So schlussfolgert er aus dem Streben nach naturgetreuer Nachahmung, dass die selinuntischen Reliefs in der Wiedergabe des menschlichen Körpers zeigen und dass er in deutlichen Kontrast zu deren plumpen, derben und schwerfälligen Formen setzt, dass hinter diesen eine künstlerische Intention

<sup>1038</sup> Dass der Gebrauch des Terminus „archaisch“ bzw. „archaischer Stil“ bereits älter ist und nicht von Overbeck erstmals synonym zu „altgriechisch“ verwendet wird, wie in der einschlägigen Literatur immer wieder behauptet, konnte Verf. bereits in den vorangegangenen Kapiteln darlegen. – Vgl. Most 1989, 5 f.; Martini 1990, 12.

Bereits vor Overbeck hatte sich Müller an einer Differenzierung archaischer und archaistischer Monumente versucht, was aufgrund der noch zu geringen Materialbasis an archaischen Werken noch keinen Erfolg hatte. – Vgl. Kap. 7.10.

<sup>1039</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 143.

<sup>1040</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 150.

<sup>1041</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 94.

<sup>1042</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 5.

<sup>1043</sup> Vgl. Overbeck 1853b, 40.

<sup>1044</sup> Overbeck 1857-1858, I 92.

<sup>1045</sup> Vgl. Kap. 8.

<sup>1046</sup> Overbeck 1853b, 17.

<sup>1047</sup> Overbeck 1853b, 19.

<sup>1048</sup> Overbeck 1857-1858, I 94.

<sup>1049</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 94.

stehe und damit ein Stilmerkmal dieser Kunst zu eben dieser Zeit vorliege.<sup>1050</sup> Fortschritte in der naturnahen Darstellung konstatiert Overbeck folgerichtig als Kriterium für die Entwicklung innerhalb der archaischen Epoche und damit für die Datierung der einzelnen Monumente. Die von ihm beanstandete Kopfgestaltung sowie die als starr aufgefasste und als „dädalisch“ bezeichnete Stellung, beispielsweise des Kuros von Tenea, den er noch für einen Apollon und damit für ein Kultbild hält, stellt er der ansonsten bereits naturalistischen Darstellung des menschlichen Körperbaus gegenüber. Das scheinbare Festhalten an überkommenen Formen versucht er erneut inhaltlich zu erklären. Hinter der ruhigen Haltung des Kuros vermutet er die Versinnbildlichung der Abkehr vom menschlichen Leid und seiner Endlichkeit hin zum ewigen, allem Irdischen entrückten Götterbild.<sup>1051</sup> Overbeck beginnt hier zu verstehen, dass hinter den scheinbar altertümlichen Formen bestimmte Chiffren<sup>1052</sup> stehen, die es zu entschlüsseln gilt.

Seinem Ordnungsschema der erhaltenen Monumente nach verschiedenen Kunstlandschaften entnimmt Overbeck, dass nicht nur zwischen den einzelnen Phasen einer Epoche Stilunterschiede existieren, sondern auch zwischen den lokalen Kunstschulen. Allerdings räumt er ein, dass die vorhandene Materialbasis noch zu begrenzt sei, um diese Schulen klar zu definieren. Ganz allgemein verweist er auf die bereits angesprochene Schwerfälligkeit, Derbheit und Plumpheit der selinuntischen Reliefs als Zeugnisse großgriechischer Bildhauerkunst, die noch eine sehr altertümliche Strenge aufweise,<sup>1053</sup> während der attische Stil sich bereits durch eine „Feinheit“<sup>1054</sup> in der naturnahen Körperdarstellung auszeichne.

Overbecks Erkenntnisse stellen nichts gänzlich Neues dar, sondern bauen auf den Ansätzen seiner Vorgänger und Zeitgenossen, namentlich Müllers und Brunn<sup>1055</sup>, auf, deren Gedankengänge er weiterführt. So findet sich der Terminus „archaischer Stil“ bereits Jahrzehnte vor seiner Zeit, an einer Trennung archaischer und archaistischer Werke versuchte sich schon Winckelmann, der diese Problematik als Erster benannte, und nach ihm beinahe jeder, der sich zu archaischer Kunst äußerte, zuletzt Müller. Da Overbeck jedoch eine größere Materialbasis zur Verfügung stand, konnte er einige Monumente neu als archaistisch ausgrenzen. Aber auch er benannte Werke als echt archaisch, die wir heute der Gruppe der nachgeahmten Arbeiten zuordnen, wie beispielsweise die Pallas in der Villa Albani. Auch sein Bemühen, Stilunterschiede zwischen den verschiedenen Epochen, sowie innerhalb dieser zwischen einzelnen Kunstschulen aufzuzeigen, findet sich in Ansätzen bei seinen Vorgängern, explizit bei Jahn und Brunn<sup>1056</sup>. Dasselbe gilt für den Grad an Naturalismus in der Wiedergabe des menschlichen Körpers. Overbeck war somit hinsichtlich der Erforschung der archaisch-griechischen Kunst nicht wirklich innovativ, hat aber die bereits aufgestellten Thesen evaluiert und mit Hilfe der zunehmenden Materialfülle

---

<sup>1050</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 92-93.

<sup>1051</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 94.

<sup>1052</sup> Vgl. a. O. (Anm. 783).

<sup>1053</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 133. 142.

<sup>1054</sup> Overbeck 1857-1858, I 129. Overbeck führt hier ein spätarchaisches Friesfragment von der Athener Akropolis an, das vermutlich Hermes einen Wagen besteigend zeigt. – Vgl. Athen, Akropolismuseum 1342; Fuchs 1993, 432 Abb. 494.

<sup>1055</sup> Vgl. Kap. 7.10; 9.4.

<sup>1056</sup> Brunn<sup>s</sup> erster Band der *Geschichte der griechischen Künstler* erschien, wie auch Overbecks *Kunstarchäologische Vorlesungen* 1853. Overbecks mehrfache Verweise auf Brunn<sup>s</sup> Werk zeigen, dass ihm dessen Äußerungen zu Stilunterschieden zwischen Monumenten einer Zeitepoche bekannt waren.

auf eine solidere Basis gestellt. Allerdings bleibt er in seiner Methodik einer philologisch begründeten Herangehensweise an die antike Kunst verhaftet. Eine stärkere Gewichtung der Anschauung der Monumente selbst gegenüber den Aussagen der schriftlichen Quellen, wie von Jahn angeregt, aber nicht umgesetzt, und damit eine Herauslösung der Archäologie aus der Philologie findet sich auch bei Overbeck noch nicht.<sup>1057</sup>

Seine Schriften zeigen allerdings, dass die Archäologie nun an einem Punkt angelangt war, an dem Detailfragen wie Stilanalysen und kunstlandschaftliche Unterscheidungskriterien in den Fokus rückten.

## 9.4 Heinrich Brunn (1822-1894)

Der durch die zunehmende Materialfülle angestoßene Prozeß der Emanzipierung der Archäologie von der Philologie, der sich bei Jahn und Overbeck bereits in Ansätzen ankündigte, bricht sich bei Brunn<sup>1058</sup> nun Bahn. Um von den bisherigen Künstlergeschichten zu einer wirklichen Kunstgeschichte zu gelangen, formuliert er einen neuen Forschungsansatz: „Die Geschichtsschreibung der griechischen Kunst muss durch diese Doppelartigkeit ihrer Quellen in ihrer Methode wesentlich bedingt werden. In ihrer Vollendung wird sie allerdings Beides, Denkmäler und schriftliche Ueberlieferung, in ganz gleicher Weise in Betracht ziehen.“<sup>1059</sup> Die kritische Analyse der antiken Schriftquellen behält Brunn bei, um die in ihnen enthaltenen Informationen über das künstlerische Schaffen und den Stil der einzelnen Bildhauer sowie die Entwicklungsgeschichte als solche zu gewinnen, in den Vordergrund tritt aber ganz klar das Studium an den Monumenten selbst, deren stilistische und formale Analyse. Dieser im Vergleich zu der Arbeitsweise Overbecks neue methodische Ansatz war notwendig geworden, da die antiken Autoren zu den Anfängen der griechischen Kunstentwicklung nur allgemeine Äußerungen, aber keine genauen Angaben liefern. Brunns besondere Aufmerksamkeit gilt aber gerade diesen Anfängen und damit der archaischen Kunst, insbesondere der beginnenden Entwicklung der statuarischen Bildhauerei.<sup>1060</sup>

Brunn erkennt, dass er von den Monumenten ausgehen muss, um den Entwicklungsprozess der griechischen Kunst nachzeichnen zu können. Es gilt, deren Stil zu erkennen und sowohl landschaftliche als auch zeitliche Unterschiede herauszuarbeiten. Die schriftlichen Quellen hält er dagegen vor allem da für hilfreich, „wo die eigene Anschauung fehlt“<sup>1061</sup>.

---

<sup>1057</sup> Zu dieser Thematik und der Stellung Overbecks dazu vgl. auch: Bruer 1994, 164-174.

<sup>1058</sup> Zu Brunns Person und seiner Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl.: Lullies 1991, 47-48.

<sup>1059</sup> Brunn 1853, 2; Brunn 1857a, 2. Die Loslösung der Archäologie von der Philologie und damit die Etablierung der Klassischen Archäologie als eigenständige Wissenschaftsdisziplin sowie die Forderung, die archäologische Betrachtung und Beschreibung antiker Monumente fest im Gymnasialunterricht zu verankern, findet sich auch in Brunns Rede *Archäologie und Anschauung*, die er anlässlich seines Antritts als Rektor der Münchner Universität 1885 gehalten hat. Dieselben Ansätze hat Bernhard Stark bereits 1848 in seiner Schrift zur deutschen Schulreform formuliert und 1880 in der *Systematik der Archäologie* weitergeführt. – Vgl. Brunn 1885, 246-250; Stark 1848, passim; Stark 1880,1; Zu dieser Thematik vgl. auch Marchand 1996, 142-151; Sünderhauf 2004, 63-67.

<sup>1060</sup> Vgl. Brunn 1868a, 33.

<sup>1061</sup> Brunn 1857a, 4.

In diesem Sinne zielt auch seine *Geschichte der griechischen Künstler* nicht nur auf eine Vorstellung der einzelnen Künstler und ihrer Werke, sondern auf die Einschätzung von deren Bedeutung für die Kunstentwicklung und damit auf die Schaffung der Grundlage für eine Kunstgeschichte, die den stilistischen Entwicklungsprozess in der Abfolge der einzelnen Kunstepochen, aber auch und vor allem innerhalb der jeweiligen Phasen nachzeichnet.<sup>1062</sup>

Um dieses Ziel zu erreichen, benötigte er verlässliches Vergleichsmaterial. Deshalb machte er sich, wie seine Vorgänger und Zeitgenossen Hirt<sup>1063</sup>, Müller<sup>1064</sup> und Overbeck<sup>1065</sup>, zunächst daran, archaische von archaistischen Werken zu unterscheiden, indem er beispielsweise die Bestände der Münchener Glyptothek unter diesem Gesichtspunkt einer erneuten Prüfung unterzog.<sup>1066</sup> Auch seine zahlreichen Aufsätze, in denen er sich stilistischen und chronologischen Fragestellungen und Problemen zuwandte, dienten dazu, das Gesamtbild einer fortschreitenden Entwicklung der archaischen Plastik zu entwerfen. Im Unterschied zu seinen Vorgängern konnte er auf eine stetig anwachsende Materialbasis zurückgreifen, die ihn bereits 1872/ 1873 in die Lage versetzte, eine Übersicht über die bis dahin wiederentdeckten Denkmäler archaischer Kunst zusammen zu stellen. Diese wurde 1897 von Flasch als zweiter Band der *Griechischen Kunstgeschichte* unter dem Titel *Die archaische Kunst* aus Brunn's Nachlass veröffentlicht.

Brunn gelangt hier zu der Feststellung, dass sich die Entwicklung der archaischen Kunst „zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschließen [lässt], für das sich auch im Sprachgebrauch eine einheitliche Bezeichnung als »archaische Kunst« festgesetzt hat.“<sup>1067</sup> Zugleich mahnt er an, die archaische Kunst als Kunstepoche sui generis zu begreifen und ihre Hervorbringungen nicht wertend mit Werken einer späteren Zeit zu vergleichen oder nach deren Maßstäben zu beurteilen, sondern allein durch die Betrachtung der Objekte selbst, deren Charakteristika herauszuarbeiten. Als „gute Eigenschaften“<sup>1068</sup> der archaischen Kunst, über die jedes wahre Kunstwerk, gleich aus welcher Epoche, verfügen sollte, führt er die „Harmonie zwischen Wollen und Können in der Auffassung und der Ausführung“<sup>1069</sup> an. Im Zusammenhang mit der Betrachtung eines archaischen Bronzekopfes im Berliner Museum spricht auch Brunn, wie vor ihm bereits Overbeck, von einem „gewollten archaischen Stil“, dessen konventionelle Formen nicht auf fehlendes künstlerisches Können zurückzuführen, sondern ganz bewusst gewählt seien.<sup>1070</sup> Bereits 1853 hatte er auf die Vermeidung von Nachlässigkeiten wie auch von Ziererei und Prätention als Vorzüge „aller guten archaischen Werke“<sup>1071</sup> verwiesen.

Nachdem der Terminus „archaischer Stil“ in der ersten Jahrhunderthälfte nur vereinzelt Verwendung gefunden hatte,<sup>1072</sup> Overbeck die entsprechenden Monumente bereits in archaische und archaistische geschieden, daneben aber mehrfach auf die vor allem in

---

<sup>1062</sup> Vgl. Brunn 1853, 5; Brunn 1857a, 5.

<sup>1063</sup> Vgl. Hirt 1805, 178-181; Kap. 7.1.

<sup>1064</sup> Vgl. Müller 1830, 69-72; Kap. 7.10.

<sup>1065</sup> Vgl. Kap. 9.3.

<sup>1066</sup> Vgl. Brunn 1867, 161-162.

<sup>1067</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1068</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1069</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1070</sup> Vgl. Brunn 1876, 149-150.

<sup>1071</sup> Brunn 1853, 110; Brunn 1857, 110.

<sup>1072</sup> Vgl. Cockerell 1819, 340; Dodwell 1819, I 571. II 199. 201; Earl of Aberdeen 1822, 174.

Deutschland bis dahin gängigeren Begriffe „altgriechisch“ und auch immer noch „altertümlich“ zurückgegriffen hatte, etabliert Brunn nun endgültig den Terminus „archaisch“. Taucht dieser 1853 in seiner *Geschichte der griechischen Künstler* zunächst noch sporadisch auf, so häuft sich seine Verwendung in den zahlreichen Aufsätzen zu einzelnen Fragestellungen zur archaischen Plastik, und seit 1867 bezeichnet Brunn nicht nur den betroffenen Kunststil, sondern die ganze Epoche als ›archaisch‹.<sup>1073</sup> Mit seiner 1872/ 1873 verfassten Darstellung der archaischen Plastik und Baukunst widmet er dieser Kunst als einer eigenständigen Stilperiode erstmals den kompletten Band einer griechischen Kunstgeschichte. Dass Brunn dem Begriff „archaisch“ dabei keineswegs eine pejorative Bedeutung beimisst, wie Martini<sup>1074</sup> anmerkt, sondern ihn ganz im Gegenteil mit künstlerischem Können verbindet, wurde bereits gesagt.

In diesem Zusammenhang wirft Brunn auch die Frage auf, warum die Kunstwerke der den Blütephasen vorausgehenden bzw. sich an sie anschließenden Epochen ihre Betrachter „so wenig zu fesseln vermögen“<sup>1075</sup>. In Bezug auf die archaischen Werke beantwortet er sie mit einem „Fehlen an Freiheit“<sup>1076</sup>, wobei er darunter formale Aspekte wie „Härte und Schärfe in der Zeichnung“<sup>1077</sup>, „Eckigkeit“<sup>1078</sup>, mechanische Bewegungen, v. a. aber den „Mangel an Ausdruck in den Gesichtern“<sup>1079</sup> versteht. In einer solchen Fragestellung verdeutlicht sich Brunns Versuch, die der „Blüte der Kunst“ vorausgehenden und ihr nachfolgenden Perioden nicht nur als deren Wegbereiter bzw. als deren Verfall zu verstehen, sondern als Phasen einer eigenständigen Entwicklung der künstlerischen Produktion.<sup>1080</sup>

Da Winckelmanns Epochen-Modell zu Brunns Zeit allgemein anerkannt war,<sup>1081</sup> musste sich letzterer nicht mehr mit dessen Periodisierung auseinandersetzen, sondern konnte sich ganz der vergleichenden Stilanalyse widmen. Seine systematische Zusammenstellung vergleichbarer Denkmäler diente der Schaffung des Bildes einer fortschreitenden stilistischen Entwicklung der griechischen Kunstgeschichte insgesamt und speziell innerhalb

<sup>1073</sup> Vgl. Brunn 1867, 172; Brunn 1868b, 174.

<sup>1074</sup> Vgl. Martini 1990, 12.

<sup>1075</sup> Brunn 1897, 264. Für die auf die Klassik folgenden Epochen gibt er als Begründung, dass „Technik und Bravour über das geistige Streben siegen, bis zuletzt auch sie verschwinden und gänzlicher Verfall eintritt.“ – Brunn 1897, 264.

<sup>1076</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1077</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1078</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1079</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1080</sup> Die Epoche des Hellenismus hatte bereits 1833 eine dauerhafte Aufwertung durch Johann Gustav Droysen erfahren, indem dieser den Zeitraum von Alexander dem Großen bis zur Einbindung Ägyptens in das Römische Reich 30 v. Chr. als eigenständige, positiv zu bewertende Epoche charakterisiert und für diesen den Terminus Hellenismus geprägt hatte. – Vgl. Droysen 1833, 548-551.

<sup>1081</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 9.

Brunn unterteilt, dem Grundschemata Winckelmanns folgend, seine Epochengliederung in sechs Perioden. Die erste beinhaltet die Zeit der Sage und der ältesten Künstlergruppen bis gegen Ol. 60 (540 v. Chr.). Die zweite Periode erstreckt sich zeitlich von Ol. 60 bis 80 (540-460 v. Chr.) und führt bis zu den Werken des Myron. Die griechische Kunst in ihrer höchsten geistigen Entwicklung und Kunstblüte sei in der dritten Periode erreicht worden – auch Brunn verbindet diese mit Phidias und Polyklet. Der vierten Periode, die er durch ein Streben nach äußerer Wahrheit charakterisiert, ordnet er die Künstler des 4. Jh. v. Chr. von Euphranor bis Lysipp zu. Wenn er auch der Kunst des 5. Jh. v. Chr. und insbesondere der des Phidias den Vorzug gibt, so kann Brunn doch nicht umhin festzustellen, dass Lysipp den großen Namen der vorangegangenen Periode als gleichrangig genannt zu werden verdient. Die fünfte Periode behandelt die Kunst der Diadochen bis zur Zerstörung Korinths und die sechste schließlich die griechische Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft. – Vgl. Brunn 1889, 11-432.



der einzelnen Stilperioden – auch dies ein Novum gegenüber den Arbeiten Overbecks. Für die archaische Plastik verzeichnet er so den Fortschritt „von unbehülflichen Versuchen [um Ol. 50] bis an die Grenze voller Freiheit“<sup>1082</sup> [Blütezeit des Phidias]. Bei den spätarchaischen Giebelgruppen von Ägina unterscheidet er beispielsweise zwei verschiedene Stilstufen: eine ältere, noch konservative Formen zeigende im Westgiebel und eine jüngere, bereits lebendigere und die Schranken der älteren Zeit durchbrechende im Ostgiebel.<sup>1083</sup> Wagner hatte zu Beginn des Jahrhunderts die Stilunterschiede zwischen beiden Giebeln noch für Unterschiede in der Bearbeitung gehalten und auf die Tätigkeit verschiedener Künstler zurückgeführt.<sup>1084</sup>

Neben Analysen der Stileigentümlichkeiten versucht Brunn auch die einzelnen Kunstschulen voneinander zu scheiden. Erstmals stellt er in seiner Kunstgeschichte die Frage, ob und inwieweit sich die Verschiedenheiten der griechischen Kunstschulen auf Stammeseigentümlichkeiten zurückführen lassen und ob es demnach gerechtfertigt sei, einer dorischen eine ionisch-attische Kunst gegenüberzustellen, wie es in ersten Ansätzen bei Jahn<sup>1085</sup>, Overbeck<sup>1086</sup>, aber vor allem bei Friederichs<sup>1087</sup> zu finden ist. Bleibt er in der *Geschichte der griechischen Künstler* bei der Beantwortung dieser Frage zunächst noch recht vage, so gelangt er in verschiedenen Aufsätzen zu einer klareren Antwort: Die Stammeszugehörigkeit bestimme nicht zwingend den Kunststil. Die Bezeichnungen „dorisch“ und „ionisch-attisch“ bezeichneten noch keinen spezifischen Kunstcharakter, sondern zunächst lediglich den Fundort von Denkmälern innerhalb bestimmter lokaler Grenzen. Die Gemeinsamkeit des Fundobjektes gehe dabei durchaus Hand in Hand mit der Übereinstimmung des Kunstcharakters, allerdings seien die Bezeichnungen *dorisch* und *ionisch* hier irreführend. Brunn schlägt daher vor, statt von einer „ionischen“ von einer „kleinasiatischen Kunst“ zu sprechen, da Kleinasien und die benachbarten Inseln ein lokales Gebiet bezeichneten, das einen gemeinsamen Kunstcharakter aufweise, der sich von der peloponnesischen und attischen Kunst unterscheide.<sup>1088</sup> Auch wenn Brunn die verschiedenen kunstlandschaftlichen Stileigentümlichkeiten in seinen verschiedenen Schriften jeweils nur spärlich umreißt, so stellt diese Herangehensweise doch ein weiteres Novum im Umgang mit der archaisch-griechischen Kunst dar.

Zu Brunns Verdiensten zählt es daher, dass er die archaische Stilepoche von der bisherigen „stiefmütterlichen“ Behandlung befreit und ihr einen eigenständigen Rang zugesprochen hat. Die archaische Kunst ist bei ihm nicht länger mehr nur die Wegbereiterin für ein ästhetisches Ideal in der nachfolgenden Periode, sondern verfügt über einen eigenen Stellenwert in der Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst. Der Terminus „archaischer Stil“ hat sich somit nun auch in Deutschland in der Klassischen Archäologie durchgesetzt.<sup>1089</sup>

---

<sup>1082</sup> Brunn 1897, 263.

<sup>1083</sup> Vgl. Brunn 1867, 171-172.

<sup>1084</sup> Vgl. Wagner 1817, 102.

<sup>1085</sup> Vgl. Kap. 9.2.

<sup>1086</sup> Vgl. Kap. 9.3.

<sup>1087</sup> Vgl. Friederichs 1855, passim.

<sup>1088</sup> Vgl. Brunn 1857b, 196; Brunn 1882, 152-161; Brunn 1884, 137-139; Brunn 1883, 243.

<sup>1089</sup> Im englischsprachigen Raum ist der „archaische Stil“ bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als feststehender Terminus gesetzt. – Vgl. hierzu Kap. 7; Cockerell 1819, 340; Dodwell 1819, I 571. II 199. 201; Earl of Aberdeen 1822, 174.

Die Frage nach dem Verhältnis der frühgriechischen Kunst zu Ägypten und dem Orient findet sich auch bei Brunn. Er weist darauf hin, dass es, allein schon durch den frühen Handelsverkehr mit den Phöniziern, durchaus Berührungspunkte zwischen Asien und Griechenland gegeben habe. Eine gewisse Einflussnahme der fremden Kunst könne daher nicht geleugnet werden. Aber im Gegensatz zu dem bisherigen Entweder-Oder-Prinzip der einander gegenüberstehenden Lager mit Meyer und Müller auf der einen und Hirt, Wagner, Thiersch und Ross auf der anderen Seite vertritt Brunn auch hier eine differenziertere Betrachtungsweise. Wie bereits Jahn<sup>1090</sup>, so bejaht auch er Entlehnungen aus der asiatischen Kunst. Dabei handele es sich aber keineswegs einfach um Übernahmen oder Nachahmungen, sondern von Anfang an um die Überführung in eine eigene griechische Formensprache.<sup>1091</sup> Brunn verwahrt sich entschieden dagegen, die archaisch-griechischen mit den ägyptischen Skulpturen gleichzusetzen, da beiden ein gänzlich verschiedenes Konzept zugrunde liege. Den Hauptunterschied sieht er darin, dass die ägyptischen Werke lediglich das Schema einer bestimmten Körperfunktion darstellten, die griechischen dagegen die lebendige Tätigkeit selbst. Die Strenge der archaisch-griechischen Figuren markiere den Beginn einer künstlerischen Entwicklung, während jene der ägyptischen Kunst bereits das Ende einer solchen darstelle, durch feste Regeln in starre Schranken gezwungen.<sup>1092</sup> Die Analogien in Einzelheiten verwiesen durchaus auf kulturelle Wechselwirkungen, die es jedoch nicht rechtfertigten, die archaisch-griechische Kunst aus der ägyptischen oder asiatischen abzuleiten. Brunn vertritt somit auch in der Frage nach dem Ursprung der archaischen Plastik einen neuen Ansatz.

## 9.5 Adolf Furtwängler (1853-1907)

Adolf Furtwängler, Schüler und später Nachfolger Brunns auf dem Lehrstuhl für Klassische Archäologie in München,<sup>1093</sup> hebt wie sein Lehrer die Wichtigkeit des Studiums der Objekte selbst hervor. Noch 1893 sieht er sich genötigt, für die eigene Arbeit mit und an Originalwerken zu appellieren. In einem Vergleich der zeitgenössischen Publikationen mit Winckelmanns Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, kommt er zu dem Schluss, dass sich dessen Werk „ganz auf die eigene frische Beobachtung an den Monumenten“<sup>1094</sup> stützt, während die neueren Arbeiten, zumeist nur das wiederholten, was andere bereits erörtert hätten. Es fehle die eigene Anschauung, obwohl sich die Materialbasis beständig vergrößere.<sup>1095</sup>

Seiner selbstgestellten Aufgabe, einer Klassifizierung der einzelnen Denkmäler ihrem Stile nach,<sup>1096</sup> versucht Furtwängler durch genaue Beobachtungen an den Monumenten gerecht zu werden. Insgesamt ordnet er das 6. Jh. v. Chr. dem archaischen Stil zu, wobei die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts bereits entwickeltere Typen aufweise. Die stilistische Eigenart der

---

<sup>1090</sup> Vgl. Jahn 1868b, 118-119.

<sup>1091</sup> Vgl. Brunn 1868a, 20-21.

<sup>1092</sup> Vgl. Brunn 1856, 157. 164.

<sup>1093</sup> Zu Furtwänglers Person und seiner Bedeutung für die Klassische Archäologie vgl.: Lullies 1991, 110-111.

<sup>1094</sup> Furtwängler 1893, S. VII.

<sup>1095</sup> Vgl. Furtwängler 1893, S. VII.

<sup>1096</sup> Vgl. Furtwängler 1883-1887, 3.

Archaik exemplifiziert er an altattischen Köpfen, die er in zwei Gruppen unterteilt.<sup>1097</sup> Die ältere zeige die typischen Charakteristika des archaischen Stils, wie die perlschnurartigen Haare und das spitze Kinn. Das Hauptmerkmal dieser Phase sieht er im Knochenbau gegeben, aus dem er die kantigen, strengen Formen und das magere Fleisch ableitet. Da sich diese Merkmale auch außerhalb Attikas finden, wie zum Beispiel an den Apollines von Thera und Tenea oder der Nike von Delos<sup>1098</sup>, erkennt er in ihnen allgemeine Charakteristika dieses Stils.

Darüber hinaus differenziert Furtwängler das Bild der archaischen Formensprache, indem er eine stilistische Entwicklung sowie Kennzeichen einzelner Lokalstile herausarbeitet. Dem attischen Stil schreibt er, neben den Merkmalen, die alle griechischen Denkmäler dieser Zeitstellung aufweisen, eine genauere Wiedergabe des Knochenbaus und die daraus resultierende Fähigkeit zu, lebendigere Formen darzustellen, die über mehr Ausdruck und damit auch Individualität verfügten.<sup>1099</sup> Der lakonische Stil<sup>1100</sup> zeichne sich dagegen durch eine einfache Klarheit der Umrisse, straffe und strenge Konturen, scharf herausgearbeitete Profillinien sowie durch eine starke Flächigkeit der Formen aus. Die Wurzeln des archaischen Stils vermutet er in der kretisch-dädalischen Kunstschule, allerdings ohne näher auf diese einzugehen oder deren Merkmale anzuführen. Die Stellung der einzelnen Denkmäler innerhalb der Entwicklung des archaischen Stils macht er an der Ausprägung der archaischen Konventionen, am Grad der Naturnähe bzw. der Altertümlichkeit in der Darstellung der Augen, der Brauen, des Mundes und der Ohren fest. Die vergleichende Stilanalyse ist somit die Grundlage für seine Datierung der Kunstwerke.

Eine zweite, jüngere Gruppe sieht Furtwängler unter anderem durch weichere Formen, hervorquellende Augen, die von fleischigen Lidern umrahmt werden, vollere Lippen und ein breiteres Kinn charakterisiert. Er vermutet hier einen Einfluss der ionischen Kunstschule, die er in der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. als vorherrschend betrachtet. Aus der allmählichen „Läuterung“<sup>1101</sup> dieses fortgeschrittenen archaischen Stils sei um 500 v. Chr. der „schöne gereinigte attische Stil“<sup>1102</sup> hervorgegangen. Allein diese Äußerung zeigt, dass Furtwängler, obwohl er der Stilentwicklung eine so wichtige Bedeutung beimaß, die einzelnen Stilphasen noch immer einer ästhetischen Wertung unterwarf und in diesem Punkt der Tradition des Klassizismus verhaftet geblieben ist.

Die große (deutsche) Streitfrage des Jahrhunderts, ob eine äussere Beeinflussung der griechischen Kunst, insbesondere der monumentalen Skulptur, in ihren Anfängen stattgefunden habe, stellt sich für Furtwängler nicht mehr. Er zeichnet ganz selbstverständlich das Bild einer intensiven ionischen Einwirkung auf die Peloponnes in der zweiten Hälfte des 7. Jh. v. Chr. In Ionien sieht er auch die Heimat des Kuros-Typus.<sup>1103</sup> Das Aufkommen des neuen statuarischen Typus verknüpft er mit den engen Beziehungen der Ionier zu Ägypten<sup>1104</sup> im 7. Jh. v. Chr.: „Es ist bekanntlich nichts als die Nachahmung des

---

<sup>1097</sup> Vgl. Furtwängler 1883-1887, 3-5.

<sup>1098</sup> Die Skulptur befindet sich heute in Athen, im Nationalmuseum (Inv.-Nr. 21) – Vgl. einführend: Karanastassis 2002, 212-214, Abb. 297.

<sup>1099</sup> Vgl. Furtwängler 1883-1887, 3-4.

<sup>1100</sup> Vgl. Furtwängler 1883, 365; Furtwängler 1883-1887, 4.

<sup>1101</sup> Furtwängler 1883-1887, 5.

<sup>1102</sup> Furtwängler 1883-1887, 5.

<sup>1103</sup> Vgl. Furtwängler 1893, 712-719.

<sup>1104</sup> Vgl. a. O. (Anm. 657-658).

Haupttypus ägyptischer statuarischer Kunst.“<sup>1105</sup> Die Betonung legt er hierbei mit Nachdruck auf die Nachahmung bzw. die Umwandlung in einen eigenen, neuen Typus. Der ägyptischen Kunst entlehnt sei die Stellung, rein griechisch aber die Durchbildung des Körpers und der Ausdruck des Kopfes.<sup>1106</sup> Während die älteren erhaltenen Kuroi noch eine starke Orientierung am ägyptischen Vorbild aufwiesen, sieht er den archaischen Stil um die Mitte des 6. Jh. v. Chr. dem älteren, ägyptisierenden Stil bereits entwachsen. Lediglich kleine Eigentümlichkeiten, wie etwa die Darstellung der Augen, des Mundes und der Haare, erinnerten jetzt noch an die Anfänge. An den fleischigeren, weicheren und damit vor allem lebendigeren Formen lasse sich jedoch bereits die unmittelbare Orientierung an der Natur ablesen. Formale Charakteristika dienen Furtwängler wiederum zur Unterscheidung verschiedener Kunstschulen. Während die attische Kunst sich alsbald graziös weiterentwickelt habe, sei die ionische Formensprache ursprünglicher und derber geblieben. Die Äusserungen zum ägyptischen, äginetischen und dädalischen bzw. altattischen Stil in antiken Texten bezeichnen nach Furtwänglers Meinung jedoch keine unterschiedlichen Lokalstile, sondern dienten vielmehr einer Unterteilung der älteren Werke nach ihrer Haltung.<sup>1107</sup> Den äginetischen Typus betrachtet er dabei als den altertümlichen, bei dem beide Beine noch geschlossen gewesen seien. Der dädalische oder auch altattische weise dagegen bereits einen weit vorgesetzten linken Fuß auf und stelle damit eine leichte Abwandlung des ägyptischen Vorbilds dar, das nur einen leicht vorgesetzten Fuß zeige.

Furtwänglers selbstverständliche Verwendung des Terminus „archaischer Stil“, ohne erklärenden Zusatz, bestätigt die Etablierung des Stilbegriffs. Er zeichnet in seinen Schriften nicht nur ein Bild der stilistischen Entwicklung innerhalb der archaischen Kunst, sondern erweitert dieses noch um eine Differenzierung nach archaischen, archaisierenden und archaistischen Werken. So führt er beispielsweise ein spätarchaisches lakonisches Heroenrelief<sup>1108</sup> an, das eine Kore zeigt, die etwas in einen Kantharos gießt, der von einer zweiten, sitzenden, heute jedoch verlorenen Person gehalten wird (Abb. 51; um 490 v. Chr.).<sup>1109</sup> Dieses Relief verkörpert für ihn eine Vorstufe zu den archaisierenden Werken, die sich noch direkt an die archaischen Vorbilder anschließen, während die eigentlichen archaistischen Denkmäler dagegen gezielt auf eine ältere Formensprache zurückgreifen. Für diese seien übertrieben zierliche Bewegungen und Schwalbenschwanzzipfel neben neueren Stilmerkmalen charakteristisch, wie etwa am Kitharoedenrelief. Damit knüpft Furtwängler an Überlegungen von Karl Otfried Müller an, der bereits Anfang des 19. Jahrhunderts das Problem subarchaischer Denkmäler thematisiert hatte.<sup>1110</sup>

Mit Furtwängler<sup>1111</sup> endet die philologische Schule in der Klassischen Archäologie, in der die Geschichte der griechischen Bildhauerei auf Basis literarischer Quellen und römischer

---

<sup>1105</sup> Furtwängler 1893, 712.

<sup>1106</sup> Vgl. Furtwängler 1896a, 6.

<sup>1107</sup> Vgl. Furtwängler 1893, 721-722.

<sup>1108</sup> Das Relief befindet sich heute in Kopenhagen in der Ny Carlsberg Glyptothek (Inv.-Nr. 23). – Vgl. Förtsch 2001, 180, Abb. 217.

<sup>1109</sup> Vgl. Furtwängler 1883, 369-370, Taf. XVI.

<sup>1110</sup> Vgl. Müller 1825a, 39; Zum Problem der Subarchaik vgl.: Willers 1975, 10-20.

<sup>1111</sup> Darüberhinaus sei auch auf Furtwänglers Verdienste um die Erforschung der antiken Vasenmalerei und Glyptik verwiesen. Seine Beschreibung und Katalogisierung der Vasensammlung und der geschnittenen Steine der Bestände des Berliner Antiquariums der Antikensammlung beinhalten eine differenzierte

Kopien zu rekonstruieren versucht wurde. In seinen *Meisterwerken der griechischen Plastik* griff er auf beides zurück, um die in den antiken Quellen aufgeführten griechischen Meisterwerke zu identifizieren. Die großen Grabungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts förderten dann eine Fülle griechischer Originale zutage, über die die antiken Quellen schwiegen. Fortan galt es nun, diese Originale als Ausgangspunkt für die Aufstellung einer Entwicklungslinie der griechisch-antiken Kunst zu nehmen.

## 10 Das neue Verständnis archaisch-griechischer Kunst am Ende eines von Entdeckungen geprägten Jahrhunderts

Nachdem die archaische Kunst insbesondere durch die Arbeiten von Overbeck und Brunn eine grundlegende Neubewertung erfahren hatte, treten nun zahlreiche weitere Werke dieser Zeit ans Tageslicht. Das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts ist geprägt durch die großen deutschen, österreichischen, französischen und englischen Ausgrabungen in Delphi, Olympia, auf der Athener Akropolis, den Ägäischen Inseln und in Ephesos. Eine Vielzahl archaischer Marmor- und Porosbildwerke, Kuroi, Korai und Giebelskulpturen, konnte geborgen werden. Die Berichterstattung in Grabungspublikationen und Fachzeitschriften<sup>1112</sup>, insbesondere aber auch in Presseberichten, und Ausstellungen der Fundobjekte führten die archaischen Werke einem breiten Publikum vor Augen und erregten ebenso große Aufmerksamkeit wie 1811 der Fund der äginetischen Bildwerke.

So bereicherte beispielsweise die Ausgrabung des Apollontempels auf Delos 1877/ 1879 unter der Leitung von Homolle die Kenntnis der archaisch-ionischen Skulptur. Mit dem Fund der lebensgroßen Marmorstatue der ›Nikandre‹<sup>1113</sup> (um 640/630 v. Chr.) wurde ein früharchaisches Werk bekannt, das noch im orientalisierenden Stil gearbeitet ist; es stellt bis heute das älteste vollständig erhaltene Beispiel aus der Zeit der Anfänge der griechischen Großplastik dar. Bereits ein Jahr zuvor, 1877, war die hocharchaische, im Knielaufschema dargestellte ›Nike von Delos‹<sup>1114</sup> (um 550 v. Chr.) an der Nordseite des Tempels aufgefunden worden, der Inschrift nach ein Weihgeschenk des Archermos<sup>1115</sup> von Chios, eines Bildhauers aus dem 6. Jh. v. Chr.

Ab 1863 wurden auch die Athener Akropolis und der Kerameikos eingehender erforscht. Zwischen 1882 und 1891 erfolgten auf der Burg Tiefgrabungen, die zahlreiche plastische

---

Systematik nach Stil, Kunstlandschaften, Formen und Technik, die für die nachfolgenden Forschungen von erheblicher Bedeutung waren, insbesondere der archaischen Vasenstile, speziell der attischen, und der Gemmen. – Vgl. hierzu v.a.: Furtwängler 1885, passim; Furtwängler 1883-1887, passim; Furtwängler 1896b, passim; Furtwängler 1900, passim.

<sup>1112</sup> Vgl. hierzu die entsprechenden Veröffentlichungen in den zeitgenössischen wissenschaftlichen Fachzeitschriften und Ausgrabungsberichten: AZ 1876 ff., 34 ff.; Les Fouilles de Délos 1878 ff., 7 ff.; Homolle 1879, 99-110, Taf. 2, 3, 14, 15, 17, 3; BCH 1879 ff., 3 ff.; Homolle 1880, 29-43; Girard 1880a, 383-394; Girard 1880b, 483-493, Taf. 13-14; AM 1882 ff., 7 ff.

<sup>1113</sup> Die Statue befindet sich heute im Athener Nationalmuseum (Inv.-Nr. 1) – Vgl. einführend: Karakasi 2001, 67-78, Taf. 62-63. 213; Donohue 2005, 20-154.

<sup>1114</sup> Die Skulptur befindet sich heute in Athen, im Nationalmuseum (Inv.-Nr. 21) – Vgl. einführend: Karanastassis 2002, 212-214, Abb. 297.

<sup>1115</sup> Zu Person, Werk und Schaffenszeit des Bildhauers Archermos vgl. Vollkommer 2001a, 76-77.

Werke und Fragmente zutage förderten: Kuroi, wie den hocharchaischen Moschophoros<sup>1116</sup>, die spätarchaische ›Antenor-Kore‹<sup>1117</sup>, die ›Euthydikos-Kore‹<sup>1118</sup> sowie zahlreiche weitere Korai, Giebelskulpturen, Grabstelen, Keramik u. a.<sup>1119</sup> Da diese Monumente bei der persischen Besetzung Athens 480/479 v. Chr. zerstört wurden und im Zuge der Aufräumarbeiten unter die Erde gelangt waren, müssen sie vor diesem Zeitpunkt fertiggestellt gewesen sein. Das unter dem Begriff ›Perserschutt‹ zusammengefasste Fundmaterial stellt daher für die archaischen Kuroi und Korai einen terminus ante quem dar und markiert den Wandel von der Spätarchaik zur Frühklassik.<sup>1120</sup>

Die neuen Entdeckungen und die große Menge der nun für stilistische Vergleiche zur Verfügung stehenden Werke aus der archaischen Epoche ließen nicht nur Schlussfolgerungen für die Chronologie zu, sondern ermöglichten es auch, Veränderungen des archaischen Stils differenzierter als bisher zu beobachten, belegen die neuen Funde von der Athener Akropolis doch die Entwicklung der attischen Plastik fast für das ganze 6. Jh. v. Chr. sowie für den Anfang des 5. Jh. v. Chr. Zugleich wurde das Bild von der Rolle Athens in dieser Zeit korrigiert. Aufgrund des Schweigens der antiken Schriftquellen zu attisch-archaischen Monumenten und Bildhauern herrschte bis dahin die Ansicht vor, dass die Stadt bis zur Klassik nur eine untergeordnete Rolle in der Geschichte der Bildhauerei gespielt habe.

Gegen Ende des Jahrhunderts, ab 1892, wurden unter der Leitung von Theodor Homolle auch in Delphi systematische Ausgrabungen aufgenommen. Diese brachten sensationelle Funde zutage. Das Siphnierschatzhaus<sup>1121</sup> (um 530 v. Chr.) im Apollonheiligtum etwa lieferte mit seinem umlaufenden Fries sowie dem übrigen Skulpturenschmuck nicht nur neues Anschauungsmaterial für die Geschichte der spätarchaischen Plastik, sondern stellt durch seine feste Datierung in der antiken Überlieferung einen weiteren Fixpunkt für die Chronologie der archaischen Kunst dieser Zeit dar.<sup>1122</sup> Von den in den Folgejahren wiederentdeckten monumentalen Weihgeschenken seien hier stellvertretend das

<sup>1116</sup> Der ›Kalbträger‹ befindet sich heute in Athen, im Akropolis Museum (Inv.-Nr. 624). – Vgl. einführend: Kreikenbom 2002, 158-159, Abb. 238 a. b.

<sup>1117</sup> Die Statue befindet sich heute in Athen, im Akropolis Museum (Inv.-Nr. 681). – Vgl. einführend: Maderna-Lauter 2002, 240-241, Abb. 315 a-c.

<sup>1118</sup> Die Skulptur befindet sich heute in Athen, im Akropolis-Museum (Inv.-Nr. 686, 609). – Vgl. einführend: Brinkmann 2002, 278-279, Abb. 360 a-b.

<sup>1119</sup> Vgl. hierzu beispielsweise: Dörpfeld 1886, 162-163; Dörpfeld 1887, 30; Winter 1887, 216.

<sup>1120</sup> Zweifel an der Tauglichkeit des ›Perserschutts‹ als terminus ante quem kamen jedoch bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf. Den Ausgräbern wurde insbesondere eine planlose Vorgehensweise ohne Methode und ausreichende Dokumentation vorgeworfen, wobei auch auf die Zugehörigkeit der Funde zu den einzelnen Schichten nicht ausreichend geachtet worden sei, was die Frage nach der chronologischen Einordnung der Fundstücke in den Befundzusammenhang des ›Perserschutts‹ aufwarf. Aber allein schon die Tatsache, dass Großplastiken zerschlagen und beschädigt in Gruppen gefunden wurden, wie beispielsweise die 14 Koren in einer Grube in der Nähe des Erechtheions, spricht deutlich für eine vorangegangene Katastrophe. Auch spezifische Merkmale wie Brand- und sonstige Zerstörungsspuren weisen auf ein solches Unheil hin, in dessen Folge die Objekte unter die Erde kamen. – Vgl. Cook 1989, 168-169; Williams 1996, 244-248; Bäbler 2004, 101-107. – Dagegen nicht als terminus ante quem sehen den Perserschutt: Langlotz 1920, 5; Kleine 1973, 111-112; Tölle-Kastenbein 1983, 581-582; Steskal 2004, 249-254.

<sup>1121</sup> Vgl. hierzu einführend: Amandry 1988, 591-609; Maass 1993, 158-168.

<sup>1122</sup> Das von den Einwohnern der Kykladeninsel Siphnos gestiftete Schatzhaus muss vor 525 v. Chr. errichtet worden sein, da aufständische Samier um diese Zeit Siphnos brandschatzten, wie Herodot berichtet. Dieser setzt das Ereignis zeitgleich mit dem Feldzug des Kambyzes gegen Ägypten, das von ägyptischen Quellen 525 v. Chr. fest datiert ist. – Vgl. Hdt. 3, 39; 3, 57-58.

überlebensgroße Statuenpaar der Brüder Kleobis und Biton<sup>1123</sup> (um 580 v. Chr.) sowie die von den Naxiern geweihte kolossale Sphinx<sup>1124</sup> (um 560 v. Chr.), die eine etwa 10 Meter hohe ionische Säule bekrönte, genannt.

Durch die zahlreichen Funde im Zuge der großen Grabungen war nun ausreichendes Material für Studien zum archaischen Stil vorhanden. Die bereits in der Jahrhundertmitte angestoßene Herauslösung der Archäologie aus dem philologischen Bereich konnte und musste nun vollendet werden. Künftige Darstellungen der antiken Kunstgeschichte durften nicht länger primär anhand der literarischen Quellen, die oft nur ein lückenhaftes, unzureichendes Bild lieferten, geschrieben werden. Vielmehr mussten sie auf der Bewertung der Denkmäler, der vergleichenden Beobachtung der wieder ans Tageslicht getretenen Monumente, aufbauen. Bereits in Anfängen existierende, eigenständige wissenschaftliche Methoden, wie die genaue Beobachtung der Objekte selbst und eine darauf aufbauende Stilanalyse, wie auch die Differenzierung in einzelne Kunstlandschaften, erhielten neuen Auftrieb. Schon Brunn hatte den Schwerpunkt der archäologischen Forschung auf die stilkritische Betrachtung der Denkmäler gelegt. Die nun zur Verfügung stehende Materialfülle ermöglichte es seinen Nachfolgern, wie etwa Adolf Furtwängler<sup>1125</sup>, Julius Lange<sup>1126</sup> und Reinhard Kekulé von Stradonitz<sup>1127</sup>, auf dieser Grundlage sowohl spezielleren Fragestellungen, etwa zur Naturwiedergabe oder zur Behandlung der Perspektive in der archaischen Plastik und zu den „Gesetzen“ archaischer Kunst, wie dem der Frontalität, nachzugehen, als auch zusammenhängende Darstellungen der Geschichte der statuarischen Kunst bei den Griechen nach ihren Epochen zu erarbeiten.<sup>1128</sup>

Über die archaische Kunst konnte auch in weitergespannten Überblicken nicht länger hinweggegangen werden. Darstellungen der antiken Kunstgeschichte enthielten von nun an ein eigenes Kapitel bzw. einen speziellen Band zur archaischen Kunst.<sup>1129</sup> Diese wird in den einzelnen Untersuchungen zunächst meist nach Gattungen gegliedert. Innerhalb der Plastik erfolgt eine Unterteilung gewöhnlich in früharchaische und spätarchaische Werke. In der Regel werden sie auch nach Kunstlandschaften geordnet und manchmal in diesem Zusammenhang erneut chronologisch verortet. Dabei dient oft der Grad der Naturnähe als Kriterium für den Entwicklungsstand der jeweiligen Denkmäler innerhalb der archaischen Epoche und folglich als Grundlage für die Datierung der einzelnen Monumente – ein Kriterium, das sich in diesem Zusammenhang klar formuliert erstmals bei Overbeck<sup>1130</sup> 1853 findet, aber bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den ›Ägineten‹<sup>1131</sup> als Unterscheidungsmerkmal herangezogen wurde.

---

<sup>1123</sup> Das Statuenpaar befindet sich heute im Archäologischen Museum von Delphi (Inv.-Nr. 467, 1524). – Vgl. einführend: Richter 1960, 49-50, Fig. 78-83; Kreikenbom 2002, 143-144, Abb. 212 a-d;

<sup>1124</sup> Die Statue befindet sich heute in Delphi, im Archäologischen Museum (Inv.-Nr. 380, 1050). – Vgl. hierzu einführend: Homolle 1909, 41-42; Amandry 1953, 3 f.; Kokkorou-Alewrass 1995, 118-119.

<sup>1125</sup> Vgl. Furtwängler 1893, passim.

<sup>1126</sup> Vgl. Lange 1899, passim.

<sup>1127</sup> Vgl. Kekulé von Stradonitz 1869, passim; Kekulé von Stradonitz 1906, passim.

<sup>1128</sup> Zu diesen Themen vgl. z.B. Lange 1899, passim; Löwy 1900, passim; Löwy 1909, passim; della Seta 1907, passim.

<sup>1129</sup> Vgl. Murray 1880, passim; Collignon 1893, 84-122; Collignon 1897, 133-413; Perrot – Chipiez 1898-1914, passim. Vgl. hierzu auch Payen 2006, 17-31.

<sup>1130</sup> Vgl. Overbeck 1853b, I 92-93; Vgl. auch Kap. 9.3.

<sup>1131</sup> Vgl. Kap. 7.3.

Ein wichtiges Thema ist weiterhin die Frage nach dem Verhältnis der frühgriechischen Kunst zu Ägypten und dem Vorderen Orient. Darüber, dass eine Beeinflussung stattgefunden hat, herrscht nun ein weitgehender Konsens; manchmal wird die Erörterung des Einflusses der verschiedenen Kulturen auf die Anfänge der griechischen Kunst den Einzeluntersuchungen vorangestellt.<sup>1132</sup> Einigkeit herrscht in der Regel darüber, dass die frühe Kunst Griechenlands durch die orientalischen Kulturen zwar Anregungen erhielt, diese aber ganz bewusst in ihre eigene Formensprache umsetzte. So überwiegt in der Frage nach dem Vorbild des griechischen Kurostyps, nachdem Overbeck diese bereits als erledigt bezeichnet hatte,<sup>1133</sup> seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Forschungsmeinung, dass dessen ägyptischer Ursprung nicht in Abrede zu stellen sei – allerdings auch dies unter der Prämisse, dass er mit der Übernahme des statuarischen Schemas in einen eigenständigen griechischen Typus abgewandelt wurde. Daher wird in den einschlägigen Publikationen viel Wert auf die Herausarbeitung der Unterschiede zwischen den griechischen Kuroi und den ägyptischen Statuen gelegt.<sup>1134</sup>

Thematisiert wird zunehmend die Frage nach der Deutung der Kuroi. Die Auffindung mehrerer Statuen in Apollonheiligtümern, wie zum Beispiel auf Delos und in Delphi, aber auch in Didyma und Böotien sowie die äusserliche Erscheinung der Kuroi als junge Männer mit langem Haupthaar führte zunächst zu der unkritischen Interpretation als Apollonstatuen und der daraus resultierenden Bezeichnung als ›Apollines‹. Die ersten, eher beiläufig geäußerten Hinweise, dass es sich bei den Jünglingsstatuen nicht zwangsläufig um Abbilder des Apollon handeln müsse, stammen von Ludwig Ross. Im Zusammenhang mit einer kolossalen, noch unfertigen Statue des Dionysos erklärt er, dass deren Benennung als Apollon fraglich und vermutlich auf eine in der Nähe gefundene, dem Apollon-Heiligtum zugehörige Inschrift zurückzuführen sei.<sup>1135</sup> Ähnlich argumentiert er im Falle des Kuros von Thera, den er für das Athener Archäologische Nationalmuseum erworben hatte. Er verweist darauf, dass die Statue gegenüber den Felsengräbern vom Kap Exomyti gefunden worden sei, was eine mögliche Verwendung als Grabstatue nahelege.<sup>1136</sup> In seinen *Archäologischen Aufsätzen* äußert er im Zusammenhang mit der Behandlung der Gräber und Grabfunde in Griechenland schließlich die generelle Überlegung, dass manche der bislang als Götter oder Heroen bezeichneten Statuen tatsächlich vielleicht idealisierte Verstorbene darstellten.<sup>1137</sup> Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde dieser Gedanke von Loeschcke in seinem Aufsatz über *Altattische Grabstelen* wieder aufgegriffen. Dieser gelangte zu folgendem Resümee: „Je mehr Exemplare sich finden, desto unwahrscheinlicher wird es, dass dieser noch ganz allgemein gehaltene Jünglingstypus ausschliesslich zur Darstellung des Apollo verwendet worden sei. Dass man ihn für Athletenstatuen angewendet, darf als bezeugt gelten, dass

<sup>1132</sup> Vgl. Murray 1880, 21-96; Collignon 1893, 9-33.

Allerdings wurde bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die Frage nach der Vermittlung des orientalischen und ägyptischen Einflusses auf die griechische Kunst kontrovers diskutiert. – Vgl. hierzu stellvertretend: Vertreter des ›Panjonismus‹: Löschcke 1879-1886, passim; Milchhöfer 1883, 2, 4, 142; Vertreter des ›Pankretismus‹: Loewy 1909, 243-304; Vermittlerrolle von Rhodos: Poulsen 1912, passim.

<sup>1133</sup> Vgl. Overbeck 1857-1858, I 15.

<sup>1134</sup> Vgl. Furtwängler 1893, 712-718; Klein 1904, 146. Zur neueren Forschungsliteratur zu diesem Thema vgl. Kyrieleis 1996, 108-128; Haider 2004, 447-491; Beck – Bol – Bückling 2005, passim.

<sup>1135</sup> Vgl. Ross 1840-1852, I 39.

<sup>1136</sup> Vgl. Ross 1840-1852, I 81.

<sup>1137</sup> Vgl. Ross 1855-1861, I 51.



auch für Grabstatuen, scheint mir wenigstens wahrscheinlich.“<sup>1138</sup> Milchhöfer thematisiert die Deutung der nackten Jünglingsbilder 1881 erneut am Beispiel des Kuros von Tenea und votiert ebenfalls für eine Verwendung als Grabstatue. Die damit angestoßene Diskussion um die Deutung der Statuen führte 1895 schließlich zu der von Leonardos ins Spiel gebrachten Benennung der archaischen Marmorjünglinge als „κούροι“<sup>1139</sup> – dem in der heutigen Forschung allgemein gebräuchlichen Terminus. Die Diskussion um die Interpretation der Kuroi hatte damit gerade ihren Anfang genommen und sollte auch im folgenden Jahrhundert ein zentrales Thema darstellen.<sup>1140</sup>

Am Ende des 19. Jahrhunderts ist der Terminus „archaisch“ endgültig etabliert. Er findet vorwiegend im Sinne von „altgriechisch“ und damit „vorklassisch“ Verwendung und wird synonym dazu gebraucht, wohingegen die Bedeutung als „altertümlich“ oder „noch unfertig“ stark in den Hintergrund getreten ist.

Der im Verlauf des 19. Jahrhunderts enorm angewachsene Fundus an griechisch-archaischer Kunst trug schließlich auch dazu bei, dass deren Entstehungszeit nicht mehr länger nur als Wegbereiter der nachfolgenden klassischen Periode verstanden wurde, sondern als eigenständige Kunstepoche. Diese Erkenntnis hatte Brunn bereits in seiner 1872/1873 verfassten Kunstgeschichte formuliert, also noch vor den großen Grabungen mit ihrem enormen Materialzuwachs. Er beschränkte sich in dieser Frage jedoch nicht auf die archaische Zeit, sondern forderte, jede Epoche für sich zu betrachten und nicht an anderen zu messen.<sup>1141</sup> In ähnlichem Sinn äußerte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Reinhard Kekulé von Stradonitz (1839-1911) zur Bewertung der einzelnen Kunstepochen: „In der Wissenschaft ist die schlichte und einfache historische Auffassung an Stelle der halb historischen, halb ästhetischen getreten, die seit Winckelmann die Kunstgeschichte so lange beherrscht hat. [...] In welcher Epoche sollen wir das echte und wahre antike Ideal suchen? Die Wahl würde frei stehen, und die Schätzung auch der berühmtesten Antiken ist wandelbar; sie ändert sich jeden Tag und wird sich in aller Zukunft weiter ändern.“<sup>1142</sup> Max Sauerlandt (1880-1937) konstatierte: „Jede einzelne Epoche der griechischen Kunst hat ihren unersetzlichen Wert. Die Formbestimmtheit der nackten Helden aus den äginetischen Giebelfeldern ist so einzig wie die lächelnde Grazie der gleichzeitigen ionisch-attischen Frauenbilder, so einzig wie die arkadische Anmut der praxitelischen Gestalten.“<sup>1143</sup>

Mit dem seit Winckelmann angewandten Wachstum-Blüte-Verfall-Modell für die Darstellung der Epochengliederung war immer ein Ziel (*telos*) verbunden, auf das die Entwicklung ausgerichtet war. Für Winckelmann bestand dieses Ziel in der klassisch-griechischen Kunst. Die Kunst davor und danach bereitete auf das Erreichen dieses Telos vor und verfiel danach wieder. Dieses Entwicklungsmodell der griechischen Kunststile

<sup>1138</sup> Loeschke 1879, 304. Hinsichtlich der Verwendung als Athletenstatuen bezieht sich Loeschke auf einen Aufsatz von Conze und Michaelis aus dem Jahre 1861. – Vgl. Conze – Michaelis 1861, 80.

<sup>1139</sup> Leonardos 1895, 75 Anm. 1.

<sup>1140</sup> Zu dieser Thematik vgl. Deonna 1909, passim; Meyer – Brüggemann 2007, 121-123.

<sup>1141</sup> Vgl. Brunn 1897, 263. Die Auffassung, dass ein Kunstwerk einer Epoche nicht nach dem Maßstab einer anderen Epoche und insbesondere nicht mit jener, die als „vorbildhaft“ oder „klassisch“ angesehen wird, gemessen werden darf, wurde auch von Alois Riegl, einem der Begründer der Wiener Schule der Kunstgeschichtsschreibung, und Franz Wickhoff, einem weiteren Vertreter der Wiener Schule, vertreten und setzte sich schließlich durch. – Vgl. Wickhoff – Ritter von Hartel 1895, passim; Riegl 1901, passim.

<sup>1142</sup> Kekulé von Stradonitz 1901, 21-22.

<sup>1143</sup> Sauerlandt 1907, S. XIV.

hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, mit einigen Modifikationen, Ergänzungen und zeitlichen Verschiebungen durchgesetzt. Doch nicht zuletzt die bei den zahlreichen Grabungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zutage getretene Fülle an originalen griechischen Werken der Archaik hatte schließlich zur Aufgabe des Telos-Gedankens im Entwicklungsbegriff beigetragen und dieser Epoche ihren eigenen künstlerischen Wert zugestanden: „Wie das Wachstum einer Pflanze nicht irgendeinen Zustand als ‘Ziel’ hat, so stehen auch die kunstgeschichtlichen Epochen nicht im Verhältnis zu einem Idealfall, sondern besitzen auf jeder Wachstumsstufe ihren Eigenwert. Die Klassik hat in dieser Hinsicht weder der Archaik noch der Spätantike etwas voraus, jedes will für sich, in seinen eigenen Formen und Kategorien erklärt und genossen werden.“<sup>1144</sup>

## 11 Zusammenfassung

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass der Wiederentdeckung der archaisch-griechischen Kunst ein langer Prozess vorausgegangen war. Zunächst galt es, Griechenland, das in Vergessenheit geraten, ja fremd geworden war, und seine Altertümer wiederzuentdecken. Selbst die Tatsache, dass es grundlegende Unterschiede zwischen griechischer und römischer Kunst gibt, musste erst wieder ins Bewusstsein treten, bevor eine Unterteilung nach stilistischen Epochen in den Mittelpunkt des Interesses rücken konnte.

Ein wichtiger Schritt auf diesem Weg war das Bekanntwerden der (früh-)griechischen Dorica in Form der großgriechischen Tempel, für die sich jahrhundertlang niemand interessiert hatte, obwohl sie unverschüttet und weithin sichtbar in der Landschaft standen.<sup>1145</sup> Während Ruinen antiker römischer Bauten, insbesondere in Rom selbst, einen durchaus vertrauten Anblick darstellten, herrschte in Bezug auf (früh-)griechische Monumente bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts noch weitgehende Unkenntnis. Auf die dorische Architektur der Tempel in Großgriechenland wurde, da sie als fremdartig empfunden wurde und nicht in das zeitgenössische Bild von klassischen antiken Bauten passte, zunächst mit Unverständnis und Ablehnung reagiert. Sie wurde nicht einmal mehr als griechisch erkannt, vielmehr entbrannte nach ihrer Wiederentdeckung ein Gelehrtenstreit darüber, ob diese Bauwerke griechisch-dorischen, römisch-dorischen, etruskisch-dorischen oder vielleicht sogar ägyptischen Ursprungs seien. Wie sich gezeigt hat, sollte es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dauern, bis wieder eine Vorstellung von griechisch-dorischer Architektur existierte.

Einen weiteren Meilenstein stellen die großen, zum Teil mehrbändigen Werke von Gelehrten wie Caylus und Winckelmann dar, in denen antike Monumente nach ihrer jeweiligen künstlerischen Eigenart den verschiedenen Völkern zugeordnet werden. Das biologistische Entwicklungsmodell nach dem Wachstum-Blüte-Verfall-Schema bildete dafür die Grundlage. Winckelmann war es, der dieses Modell auch auf die Unterscheidung der Denkmäler innerhalb der Kunst der einzelnen Völker übertrug. Bis in die zweite Hälfte des

---

<sup>1144</sup> Himmelmann-Wildschütz 1961, 16.

Zum Stil- und Entwicklungsbegriff vgl. auch: Wölfflin 1984, passim; Wölfflin 1912, 572-578; Piel 1963, 18-37; Matz 1929, 70-78; Weisbach 1957, passim; Jahn 1991, passim; Zimmermann 1993, passim; Rudolf 1986, passim; Rodenwaldt 1916, 113-131; u.a.

<sup>1145</sup> Vgl. Kap. 6.2.

19. Jahrhunderts sollte dieses Auf- und Abstiegsschema die Vorstellung von der Kunstentwicklung innerhalb eines Volkes beherrschen.

Winckelmann griff bei seiner Periodisierung der griechischen Kunstgeschichte auf die antiken Schriftquellen zurück, die bereits erste Ansätze einer Epochenunterteilung enthalten, wie zu Beginn der Untersuchung gezeigt wurde.<sup>1146</sup> Sein Entwicklungsschema sowie seine Beschreibung der Stile der einzelnen Epochen orientieren sich an den entsprechenden Äußerungen von Plinius<sup>1147</sup>, Quintilian<sup>1148</sup> und Cicero<sup>1149</sup>. Die Wachstumsphase der griechischen Kunst fällt bei ihm mit jenem Stil zusammen, den wir heute als den archaischen bezeichnen. Er selbst nennt ihn den „alten“ bzw. „älteren“ Stil, verweist aber zugleich darauf, dass damit nicht die ersten Kunstversuche überhaupt gemeint seien, sondern Werke, die bereits entwickeltere Formen zeigen.<sup>1150</sup> Seine Angaben zur Dauer des ersten Stils bleiben allerdings vage. Da er den Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung in der klassischen griechischen Kunst erreicht sieht und sein „älterer Stil“ die Wachstumsphase umfasst, die auf diesen hinzielt, setzt er als untere zeitliche Grenze die Zeit vor Phidias an, den er bereits seinem zweiten Stil zuordnet. Den archaischen Stil unterteilt er in eine ägyptisierende Anfangsphase und eine stilistisch und formal bereits weiterentwickelte Übergangsperiode zum „Hohen Stil“ – was etwa unserer heutigen Unterscheidung in den eigentlichen „archaischen“ und in den „Strengen Stil“ entspricht. Winckelmann geht also nicht nur von einer Entwicklung der Kunststile innerhalb eines Volkes, sondern auch innerhalb einer Stilperiode aus. Daher kann er als „Vater“ der neuzeitlichen Epocheneinteilung der griechischen Kunst nach stilistischen Kriterien angesehen werden.

Winckelmann hatte es mit zwei Problemen bei der Zuschreibung einzelner Monumente an ein bestimmtes Volk bzw. zu einem Stil zu tun. Zum einen war es ihm, nicht zuletzt wegen der geringen Zahl an bekannten archaischen Denkmälern zu seiner Zeit, noch nicht möglich, zwischen archaisch-griechischen und etruskischen Kunstwerken zu unterscheiden, wie seine wechselnden Zuordnungen einzelner Werke zur älteren griechischen bzw. etruskischen Kunst belegen.<sup>1151</sup> Dass der Fundort allein kein sicheres Zuschreibungskriterium darstellt, war neben der bereits erkannten Ähnlichkeit der frühen Kunstwerke verschiedener Völker seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den in Großgriechenland und Italien zutage getretenen schwarz- und rotfigurigen Vasen ins Bewusstsein gerückt.<sup>1152</sup> Weil einige archaisch-griechische Denkmäler, v. a. auch Bronzefiguren, nicht nur von Winckelmann, sondern auch von seinen Vorgängern, wie beispielsweise Gori und Paciaudi, der etruskischen Kunst zugeschrieben wurden, sind in die vorliegende Untersuchung auch deren Äußerungen zum etruskischen Stil einbezogen worden – stellen diese doch, genau genommen, die ersten Überlegungen zum archaischen Stil dar. Die zweite Unsicherheit in der stilistischen Zuordnung beruht auf Winckelmans Erkenntnis im Zusammenhang mit dem ›Kitharodenrelief‹, dass ein altertümlich scheinendes Werk keineswegs zwangsläufig von sehr hohem Alter oder aber etruskisch sein muss. Er hat als erster die Problematik der

---

<sup>1146</sup> Vgl. Kap. 4.

<sup>1147</sup> Vgl. Plin. Nat. 34, 52-65.

<sup>1148</sup> Vgl. Quint. inst. 12, 10, 7.

<sup>1149</sup> Vgl. Cic. Brut. 70.

<sup>1150</sup> Vgl. Winckelmann 2006c, 52 [32]; Kap. 6.1.6.1.

<sup>1151</sup> Vgl. Kap. 6.1.6.1.

<sup>1152</sup> Vgl. Kap. 6.1.6.2.

Nachahmung des älteren Stils in späteren Zeiten erkannt und mit der damit verbundenen Absicht erklärt, den Monumenten zu größerer Wertschätzung zu verhelfen.<sup>1153</sup>

Waren vor Winckelmann auch schon einzelne archaisch-griechische Denkmäler bekannt, die zumeist jedoch nicht als solche erkannt wurden,<sup>1154</sup> so markieren doch erst seine Schriften den Beginn der Wiederentdeckung des archaischen Kunststils. Als erster hat er die griechische Kunst systematisch in einzelne Stilepochen unterteilt und dabei auch den archaischen Stil erkannt, obschon er diesen nicht als eigenständig, sondern lediglich als Vorbereitung auf etwas aus seiner Sicht Größeres, Besseres verstand. Andererseits beruht Winckelmanns Epochenunterteilung auf ästhetischen Wertungen, was für den archaischen Stil von Beginn an eine negative Konnotation bedeutete, wurde er doch von ihm als unfertig, unschön und künstlerisch minderwertig charakterisiert<sup>1155</sup> – woran sich in der folgenden Forschung etwa ein Jahrhundert lang auch nichts ändern sollte. Eine wichtige Erkenntnis war dagegen die von ihm vorgenommene Differenzierung von originär archaischen und archaisierenden Werken.

Das Jahr 1811 markiert dann den dritten Meilenstein in der (Wieder-) Entdeckung des archaischen Stils: Die spätarchaischen äginetischen Giebelfiguren wurden entdeckt und sorgten für beträchtliches Aufsehen. Da sie auf griechischem Boden zutage kamen, schien sich die Frage nach ihrer Originalität zu erübrigen. Der Skulpturenfund erhellte den Blick auf die vorklassische Kunst Griechenlands und war vor allem für die Kenntnis von deren Entwicklungsgeschichte relevant. Ein Novum stellt hier Schellings Erkenntnis dar, dass eine gewisse Härte oder Steifheit sowie die konventionelle Prägung der Köpfe, Haare und Gewänder nicht als Charakteristika einer spezifischen Kunstschule, sondern einer Stilphase, eben des archaischen Stils, zu verstehen sind. Allerdings wurden von den zeitgenössischen Betrachtern gerade diese Elemente als unvollkommen und ästhetisch wenig ansprechend bewertet und nur jene Stilmerkmale bestaunt und bejubelt, die bereits auf die Frühklassik hinweisen.<sup>1156</sup> Insbesondere in der Ablehnung der archaischen Kopfgestaltung zeigt sich, wie stark die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts noch von Winckelmanns Vorstellung von „der Schönheit“ der antiken griechischen Kunst geprägt war. Die Klassik war und blieb vorerst das Maß der Dinge. Alles Vorangehende galt als noch nicht vollendet, als erst im „Wachstum“ begriffen. Dieses Vorurteil verdeutlicht, dass die zeitgenössischen Kunsthistoriker und Archäologen noch nicht fähig waren, sich von den Vorstellungen einer „idealen Kunst“ zu lösen. Stilunterschiede wurden nicht als eigenwertige Epochenmerkmale, sondern schlicht als Qualitätsunterschiede verstanden. Im Gegensatz zu der als stilistisch minderwertig eingeschätzten Gestaltung der Köpfe wurde die bereits detaillierte Ausführung der Anatomie des Körpers hoch eingeschätzt und als Weiterentwicklung auf dem Weg zur höchsten Blüte interpretiert.

Die durch den Fund der ›Ägineten‹ hervorgerufene Aufbruchsstimmung und Begeisterung für die vorklassische griechische Kunst fand in den Folgejahren keinen Nachhall. Auch wurden die durch das Studium dieser Skulpturen angeregten Theorien, wie etwa die Unterscheidung verschiedener Kunstschulen, fast vier Jahrzehnte lang nicht weiter

---

<sup>1153</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>2</sup>(1776) 439 [464].

<sup>1154</sup> Vgl. Kap. 6.1.1-6.1.5.

<sup>1155</sup> Vgl. Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) 432 [217]; Winckelmann 2002, <sup>1</sup>(1764) [216]; Eiselein 1965, 160 [Winckelmann 1967, S. LXI].

<sup>1156</sup> Vgl. Hirt 1818, 177; Grunach 1949, 522.

verfolgt.<sup>1157</sup> Auch andere Entdeckungen, beispielsweise die der archaischen Metopen von Selinunt,<sup>1158</sup> führten zu keiner wesentlichen Differenzierung des Bildes von der archaischen Formensprache.

In den Mittelpunkt des Interesses rückte stattdessen erneut die Frage nach dem Verhältnis der frühgriechischen zur ägyptischen bzw. orientalischen Kunst. Stilistische Ähnlichkeiten zwischen den Werken dieser Völker hatten bereits die Verfasser einschlägiger Werke des 18. Jahrhunderts vermerkt.<sup>1159</sup> Im Gegensatz zu seinen Vorgängern ging Winckelmann jedoch von einer autochthonen Entwicklung der griechischen Kunst aus.<sup>1160</sup> In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich aus dieser Fragestellung in Deutschland ein erbittert verfochtener Streit der Gelehrten.<sup>1161</sup> Die Verfechter einer Unabhängigkeit der griechischen Kunstentwicklung hatten deren Kunst so weit idealisiert und eine regelrechte ›Griechensehnsucht‹ etabliert, dass es ihnen unvorstellbar erschien, dass dieses Volk sein Wissen und Können nicht nur aus sich selbst heraus entwickelt haben könnte. Ihrem Antikenbild entsprechend hatten die Griechen keine Hilfe von außen nötig.

Nach Winckelmann war es zudem das erklärte Ziel seiner Nachfolger, archaisch-griechische Werke von etruskischen und insbesondere auch von archaistischen zu unterscheiden. Vor allem letzteres stellte eine große Herausforderung dar, da die zur Verfügung stehende Materialbasis für den archaischen Stil fast ein Jahrhundert lang noch zu dürftig war, um eine wirkliche Unterscheidung vornehmen zu können. Namhafte Archäologen wie Hirt, Meyer, Müller und andere konnten an diesem Versuch daher nur scheitern.

Winckelmanns Nachfolger griffen, wie gezeigt werden konnte, bis auf wenige Ausnahmen auf dessen Wachstum-Blüte-Verfall-Modell zurück. Diesem entsprechend, hielten sie die archaische Kunst für unvollkommen, da sie in ihr lediglich eine Vorbereitungsphase für ihre Vorstellung einer idealen Kunst sahen, die erst in der griechischen Klassik verwirklicht worden sei. Neue Entdeckungen archaischer Denkmäler im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts leiteten schließlich ein Umdenken ein, das zu einem gewandelten Bild der archaisch-griechischen Kunst führte. Durch die Neufunde gab es nun mehr Möglichkeiten, archaische Werke direkt am Objekt zu studieren und untereinander zu vergleichen. Während für Winckelmann dies eine Voraussetzung für ein ernsthaftes Studium der Antike bildete, waren bis dahin die antiken Skulpturen den meisten Gelehrten der Zeit nicht aus Autopsie, sondern nur aus mehr oder weniger getreuen Abbildungen in den Kupferstichwerken bekannt, zudem galten noch lange Zeit die antiken Schriften als wichtigste Informationsquelle für das künstlerische Schaffen und den Stil der einzelnen Bildhauer sowie für die Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst insgesamt. Vorreiter des Methodenwechsels der archäologischen Betrachtungsweise und damit der Emanzipation der Archäologie von der Philologie waren Jahn, Overbeck und Brunn.<sup>1162</sup> Das Studium der Monumente selbst und das nun zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial ermöglichten es Brunn, archaische Werke besser von archaistischen zu unterscheiden und anhand der als archaisch gesicherten Denkmäler den Entwicklungsprozess der Kunst innerhalb dieser Phase darzustellen, wobei er sich hauptsächlich auf stilistische Analysen

---

<sup>1157</sup> Vgl. Kap. 7.3.2.

<sup>1158</sup> Vgl. Kap. 7.6.

<sup>1159</sup> Vgl. Gori 1737; II 21; Kap. 6.1.3; Caylus 1752-1767, I 119; Kap. 6.1.4; Paciaudi 1761, II 50; Kap. 6.1.5.

<sup>1160</sup> Vgl. Kap. 6.1.6.

<sup>1161</sup> Insbesondere Schelling, Meyer und Müller gehörten zu den Verfechtern, Hirt, Wagner, Thiersch, Ross, Jahn, Overbeck, Brunn u. a. zu den Gegnern. – Vgl. Kap. 7.3.2, 7.3.3, 7.7-7.10, 9.1-9.4.

<sup>1162</sup> Vgl. Kap. 9.2-9.4.

stützte, wie sie bereits von Jahn und Overbeck angemahnt, aber noch nicht umgesetzt worden waren. Diese drei Archäologen waren es, die durch ihre Studien zu der Erkenntnis gelangten, dass die archaischen Skulpturen keineswegs unvollkommen oder unfertig und schon gar nicht ohne künstlerisches Können geschaffen waren, sondern dass es sich bei ihrer Gestaltungsweise um die bewusste Ausprägung von Stilmerkmalen handelt. Fast ein Jahrhundert nach Winckelmanns „Kunstgeschichte“ erkannte Brunn die Eigenständigkeit des archaischen Stils. Da dieser nicht lediglich die Vorbereitung für etwas Späteres darstelle, müsse er auch für sich betrachtet und dürfe nicht an Werken einer späteren Zeit gemessen und nach diesen beurteilt werden. Diese Forderung Brunns stellt den entscheidenden Wendepunkt in der Betrachtung und dem Verständnis der archaisch-griechischen Kunst dar. Die großen Ausgrabungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts förderten zahlreiche weitere archaische Denkmäler zutage und stützten so nicht nur die Thesen von Jahn, Overbeck und Brunn, sondern ermöglichten es, den Archäologen, sich nun auch speziellen Einzelthemen zu widmen. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren geprägt davon. Neben Winckelmann können daher Jahn, Overbeck und Brunn als „Väter“ des wiederentdeckten archaischen Stils in der antiken griechischen Kunst gelten.

Mit Blick auf die Bezeichnung „archaisch“ konnte in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden, dass bereits in der Antike, genauer seit dem Hellenismus, ein Bild von der vorklassischen griechischen Kunst als einer noch nicht fertigen, unvollkommenen existierte,<sup>1163</sup> die mit dem Terminus „ἀρχαῖος“ gekennzeichnet und von der darauf folgenden Kunstphase, der Klassik, deren Werke bereits als „vollendet“ galten, abgegrenzt wurde. Der archaische Stil wurde bereits in dieser Zeit unter ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt und galt als unvollkommen und nicht ansprechend.

In der Neuzeit hatte Winckelmann zunächst den Begriff „alter“ bzw. „ältester“ Stil für die archaische Kunst geprägt. Seine Zeitgenossen und Nachfolger etablierten zudem die Termini „altgriechischer“ und „altertümlicher“ Stil. Sie alle wurden synonym füreinander und in dem gleichen Sinne wie das antike „ἀρχαῖος“ verwendet. Nur vereinzelt findet sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung „archaischer Stil“, und zwar überwiegend im englischsprachigen Raum, insbesondere bei Dodwell.<sup>1164</sup> In deutschsprachigen Werken spricht nur Böttiger<sup>1165</sup>, und zwar im Zusammenhang mit dem Fund der äginetischen Bildwerke, von einer „archaischen Kunstepoche“.

Darüber hinaus findet der Begriff im Zusammenhang mit der Vasenmalerei Verwendung. So unterscheidet beispielsweise Friedrich Creuzer in der griechischen Vasenmalerei drei Kunststile: den ›pseudo-ägyptischen‹, den archaisch-griechischen und den archaisierend-griechischen Stil.<sup>1166</sup> Auch in seiner Besprechung einzelner altgriechischer Gefäße bedient er sich des Terminus „archaischer Stil“. Er unterscheidet in seinen Schriften klar zwischen „archaisch“ und „archaisierend“ und spricht eindeutig von „archaisch“ im Sinne von „altgriechisch“.<sup>1167</sup> Unabhängig davon, welcher dieser Termini zur Anwendung kam, sie alle dienten zunächst zur Bezeichnung noch nicht fertiger, unvollkommener älterer Werke in Abgrenzung von der als vollendet angesehenen Kunst der klassischen Epoche, waren

<sup>1163</sup> Vgl. Kap. 3.

<sup>1164</sup> Vgl. Cockerell 1819, 340; Dodwell 1819, I 571. II 199. 201; Earl of Aberdeen 1822, 174; Fellows 1842, 164-165.

<sup>1165</sup> Vgl. Böttiger 1820-1825, III 307.

<sup>1166</sup> Vgl. Creuzer 1832, 10-11.

<sup>1167</sup> Vgl. Creuzer 1847, 101-102. 148. 193. 281.

ästhetisch wertend gemeint und pejorativ konnotiert. Als Bezeichnung für die Nachahmung des archaischen Stils ist der Terminus „archaistischer Stil“ dagegen bereits gesetzt und wird bisweilen noch durch den Zusatz „hieratischer Stil“ erweitert. Allerdings existierte bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts keine klare Differenzierung zwischen den Bezeichnungen „archaisch“ und „archaistisch“ und beide fanden auch synonym Verwendung.<sup>1168</sup>

Nach der Jahrhundertmitte wird die Verwendung des Terminus „archaisch“ geläufiger, und es findet eine genauere Abgrenzung vom „archaistischen“ Stil statt. Parallel dazu bleiben die Begriffe „altgriechisch“ und mitunter auch „altertümlich“ in Gebrauch.<sup>1169</sup> Der letztere Terminus ist aber nicht mehr negativ belegt und wird nicht mehr präjudizierend verwendet, da mit „altertümlich“ kein fehlendes künstlerisches oder technisches Können mehr ausgedrückt werden soll, sondern die archaischen Formen als künstlerische Absicht aufgefasst werden. Es waren also nicht Overbeck und Brunn, die die Bezeichnung „archaisch“ zum ersten Mal verwendet haben,<sup>1170</sup> ihnen kommt aber das Verdienst zu, den Terminus auch in Deutschland und damit mittelbar für die ganze Klassische Archäologie durchgesetzt zu haben. Ab 1853 findet der Begriff häufiger bei beiden Verwendung und bezeichnet seit 1867 bei Brunn nicht nur einen eigenen Kunststil, sondern auch eine eigenständige Epoche.<sup>1171</sup>

Die zunehmende Kenntnis „echter“ archaischer Werke im Verlauf des 19. Jahrhunderts hatte erstmals deren intensives Studium ermöglicht und so schließlich zu ihrer Neubewertung geführt. So kam es von der negativen zu einer nicht präjudizierenden Wortbedeutung. Aber auch wenn Overbeck und Brunn das künstlerische Können hinter dem archaischen Stil nicht bezweifeln, so bemängeln auch sie noch dessen Härte, Eckigkeit und insbesondere den immer wieder angesprochenen Ausdrucksmangel in den Gesichtern. Doch Brunns Warnung davor, das eigene ästhetische Empfinden bei der Beurteilung in den Vordergrund zu stellen, und seine Forderung stattdessen die Denkmäler einer Stilperiode als eigenständige Werke ihrer eigenen Zeit zu begreifen, wies den Weg zu einem neuen, neutralen Verständnis des archaischen Stils.<sup>1172</sup> Letztlich hat die Wiederentdeckung der archaischen griechischen Kunst wie auch die neuzeitliche Begriffsfindung für den archaischen Kunststil einen längeren Zeitraum in Anspruch genommen als die antike archaisch-griechische Stilperiode selbst.

## 12 Epilog: Auswirkungen der Kenntnis, Akzeptanz und Neubewertung des archaischen Stils

Die Neubewertung der archaischen Kunst ging nicht nur mit ausführlichen stilkritischen Untersuchungen einher, sondern wirkte sich darüber hinaus auch auf die historische Betrachtung dieser Periode aus.<sup>1173</sup> Die Epoche der archaisch-griechischen Kunst wurde zunehmend auch kulturell als einheitlicher Zeitraum aufgefasst. Es wurden die

---

<sup>1168</sup> Vgl. Prokesh 1846, 305; Prokesh 1849 in einem Brief an König Ludwig I., zitiert nach Wünsche 1985, 97.

<sup>1169</sup> Vgl. Jahn, 1868c, 229; Overbeck 1857-1858, I 94; Brunn 1897, 263.

<sup>1170</sup> Vgl. Martini 1990, 12; Bäbler 1999a, Sp. 1003.

<sup>1171</sup> Vgl. Brunn 1867, 172; Brunn 1868b, 174.

<sup>1172</sup> Vgl. Brunn 1897, 263.

<sup>1173</sup> Die Auswirkungen können, da sie einen eigenen Themenschwerpunkt darstellen, hier nur kurz skizziert werden.

Unterschiede dieser zeitlichen Phase von der vorangegangenen und nachfolgenden in Literatur und Philosophie, aber auch in Politik und Wirtschaft herausgearbeitet, wodurch das Bild dieser Periode als einer einheitlichen Kulturepoche noch schärferes Profil gewann. Als Merkmal einer historischen Epoche hatte zunächst Hegel<sup>1174</sup> die Einheitlichkeit in den genannten kulturellen Teilbereichen angeführt. Jacob Burckhardt griff diesen Gedanken auf und setzte zwischen die Epoche des „heroischen Menschen“ und jene des „Menschen des V. Jahrhunderts“ die des „kolonialen und agonalen Menschen“.<sup>1175</sup> Seine Ausführungen zu den einzelnen Bereichen der Kultur zeigen, dass er diese Phase als einheitliches Gesamtgefüge verstanden hat. Auch wenn das von ihm gezeichnete Bild nicht in jedem Punkt schlüssig ist und Burckhardt selbst auf die Schwierigkeit einer Festlegung der zeitlichen Ober- und Untergrenze verwiesen hat, indem er diese als „willkürlich“<sup>1176</sup> bezeichnet, so zeigt dieser Ansatz doch, dass die Epoche des archaischen Kunststils kein isoliertes Phänomen war. Auch Brunn betrachtete die archaische Zeit in seiner *Griechischen Kunstgeschichte*, die im gleichen Zeitraum entstanden ist, in dem Burckhardt seine Vorlesung gehalten hat, als eigenständige Epoche. Der Grundstein für die Übertragung eines Stilbegriffs auf eine geschichtliche Periode und damit für die Herausbildung des archaischen Epochenbegriffs war gelegt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkten sich Positivismus<sup>1177</sup> und Historismus verstärkt auf die Arbeitsmethoden in der Klassischen Archäologie aus. In großen Materialpublikationen, beispielsweise griechischer Vasen, römischer Sarkophage, etruskischer Spiegel aber auch durch die nachprüfbare Dokumentation der Befunde in den Grabungspublikationen sollten die Kunstwerke mittels einer scheinbar objektiven Betrachtung, die nur das tatsächlich Vorhandene, also nur das „Positive“, wiedergab, beschrieben und nach Darstellung, Technik, Fundort, etc. klassifiziert werden. Diese Herangehensweise sollte eine nicht präjudizierende Betrachtung der Kunstobjekte ermöglichen. Die antiken Monumente wurden, wie bereits dargestellt wurde, den antiken Quellen zunehmend als gleichwertig an die Seite gestellt und schließlich, bedingt durch die zunehmende Zahl vorklassischer Funde, zu denen die antiken Schriftquellen schwiegen, losgelöst von diesen durch Stilanalysen, Typologien, Schichtabfolgen, Verzeichnung des Fundkontextes und Inventarisierung betrachtet und registriert.

Auch durch den Historismus wurde die Klassische Archäologie mit der Vorstellung konfrontiert, dass jede geschichtliche Epoche ihren eigenen Wert besitzt. Auch wenn Heinrich Brunn<sup>1178</sup> bereits zu dieser Erkenntnis gelangt war, verkörperte die griechische Klassik auch für nachfolgende Archäologen noch die ideale Vorstellung.

Gegen die trotz des Positivismus und Historismus, zu dessen Vertretern u. a. auch Furtwängler und Kekulé von Stradonitz gehörten, noch immer tradierten idealen und ästhetischen Wertvorstellungen in der archäologischen und kunsthistorischen Betrachtungsweise wandten sich Ende des 19. Jahrhunderts die Kunsthistoriker Alois Riegl (1858-1905) und Franz Wickhoff (1853-1909). Sie konstatierten am Beispiel der Kunst der

---

<sup>1174</sup> Vgl. Hegel 1970, 86-87.

<sup>1175</sup> Vgl. Burckhardt 1962, 59-159. Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte* wurde erstmals 1902 aus dessen Nachlass herausgegeben und basiert auf Mit- und Nachschriften seiner 1872 gehaltenen Vorlesung zu diesem Thema.

<sup>1176</sup> Vgl. Burckhardt 1962, IV 59.

<sup>1177</sup> Zu dieser Thematik vgl. einführend: Bernbeck 1997, passim; Panofsky 1920, 321-339.

<sup>1178</sup> Vgl. Kap. 9.4.



späten Kaiserzeit (3.-5. Jh. n. Chr.), dass jede Periode ihren eigenen Stil und spezifische künstlerische Leistungen hervorgebracht habe. Alois Riegl, ein Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte, prägte den Begriff des „Kunstwollens“ als leitenden Faktor der Entwicklung in der Kunst, um der bisherigen Theorie des Verfalls in der römischen Kunst entgegenzutreten.<sup>1179</sup> Jede Epoche verfüge über ihr eigenes „Kunstwollen“, das wiederum in jeder Zeit in eigenen Darstellungsformen künstlerisch umgesetzt wird und demzufolge auch nicht mit dem „Kunstwollen“ einer anderen Epoche verglichen werden darf.<sup>1180</sup> Daher ist es notwendig, jede Epoche als eigenständig zu begreifen und zu versuchen zu ergründen, was die Künstler darstellen beziehungsweise zum Ausdruck bringen wollten. Ferner dürfe der Kunst einer Periode, bei Riegl der spätrömischen Kunst,<sup>1181</sup> nicht eine positive Entwicklung abgesprochen und sie als Ausdruck des Verfalls bezeichnet werden, weil sie dem „modernen Geschmack“ nicht entspricht.<sup>1182</sup> Riegls Methode ist die eindeutige Absage an den bislang in der (deutschen) Klassischen Archäologie (noch immer) praktizierten Klassizismus, der alle antike Kunst am klassisch-griechischen Ideal misst. Die der Klassik vorangehenden und nachfolgenden Perioden erfuhren somit eine Aufwertung.

Neben der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zutage getretenen Materialfülle an archaischer Kunst war es dann der aufkommende Kulturpessimismus, der eine Neubewertung der Archaik und seiner Kunst beförderte. Die Anhänger des *Fin de Siècle* wandten sich gegen den Fortschritt, sprachen vom Niedergang der Zivilisation und präferierten das Ursprüngliche, das Einfache – das Archaische.<sup>1183</sup> Einer von ihnen war Friedrich Nietzsche, der in seiner *Geburt der Tragödie*, die 1872 veröffentlicht wurde, die vorklassische Zeit als die Blütezeit der griechischen Kunst und Kultur bezeichnete. Im Gegensatz dazu sei die Klassik bereits im Niedergang begriffen gewesen, wofür die griechische Demokratie symptomatisch stehe.<sup>1184</sup> Nietzsches Werk stellt somit einen Angriff auf die zu jener Zeit durchaus noch verbreitete klassizistische Antikenrezeption dar.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts existierte eine wahre Archaik-Begeisterung, die sich insbesondere auch in der Literatur niederschlug. Schon vor der endgültigen Ausprägung des Epochenbegriffs der Archaik und parallel zum Prozess seiner inhaltlichen Ausfüllung erregten einzelne archaische Denkmäler die Aufmerksamkeit von Dichtern und Philosophen. Neben dem bereits angeführten Nietzsche seien stellvertretend Stefan George<sup>1185</sup> mit seinem *Algabal* aus dem Jahre 1892 und Rainer Maria Rilke<sup>1186</sup> mit dem *Archaischen Torso Apollos* und *Frühen Apollo* von 1908 angeführt.<sup>1187</sup> Auch in der Philosophie und der Klassischen Philologie bestimmten wie in der Klassischen Archäologie Fragen der

<sup>1179</sup> Vgl. Riegl 1901, 5; Vgl. hierzu auch: Riegl 1923, passim.

<sup>1180</sup> Die Auffassung, dass ein Kunstwerk einer Epoche nicht mit dem Maßstab einer anderen Epoche und insbesondere nicht mit jener, die als „vorbildhaft“ oder „klassisch“ angesehen wird, gemessen werden darf, findet sich auch bei Wickhoff, einem weiteren Vertreter der Wiener Schule. – Vgl. Wickhoff – Ritter von Hartel 1895, passim.

<sup>1181</sup> Riegl verwendete hier den Begriff „spätrömisch“ für die Kunst von Konstantin dem Großen (272/285-337 n. Chr.) bis zu Karl dem Großen (747-814 n. Chr.). – Vgl. Riegl 1901, 9.

<sup>1182</sup> Vgl. Riegl 1901, 9.

<sup>1183</sup> Vgl. hierzu auch: Sünderhauf 2004, 159-164.

<sup>1184</sup> Vgl. Nietzsche 1988, 34. Zu diesem Thema vgl. auch Most 1989, 17-18; Boehm 1996, 25; Sünderhauf 2004, 159-160.

<sup>1185</sup> Vgl. George 1928, 85-87.

<sup>1186</sup> Vgl. Rilke 1955, 481, 557.

<sup>1187</sup> Zu diesem Thema vgl. auch: Most 1989, 19-20.

archaischen Epoche die Themen der nächsten Jahrzehnte. Der Terminus „archaisch“ war nun sowohl als Stilbegriff als auch als Epochenbegriff etabliert. Seine Verwendung im Sinne von „ursprünglich“ ist dabei längst nicht mehr pejorativ gemeint. Dem 20. Jahrhundert<sup>1188</sup> sollte die Aufgabe zufallen, die Kunstwerke der einzelnen Epochen als eigenständige Werke ihrer eigenen Zeit zu würdigen. Um diesen Anspruch umzusetzen und die Klassische Archäologie weiter zu entwickeln, sollten weitere methodische Ansätze und Wege der archäologischen Forschung beschritten werden.

---

<sup>1188</sup> Zur Entwicklung der Klassischen Archäologie im 20. Jahrhundert vgl.: Niemeyer 1999, Sp. 912-919; Hauser 1999, Sp. 206-215.

## 13 Abbildungen



Abb. 1  
 Cyriacus von Ancona, Ober- und  
 Unterkörper der Apollonstatue von  
 Delos



Abb. 2  
 Cyriacus von Ancona, Basis,  
 Plinthe, rechter Fuß und  
 Fußfragment der Apollonstatue  
 von Delos







Abb. 4  
Fries mit Tänzerinnen, Museum von Samothrake



Abb. 5  
Archaisch schwarzfigurige Pelike

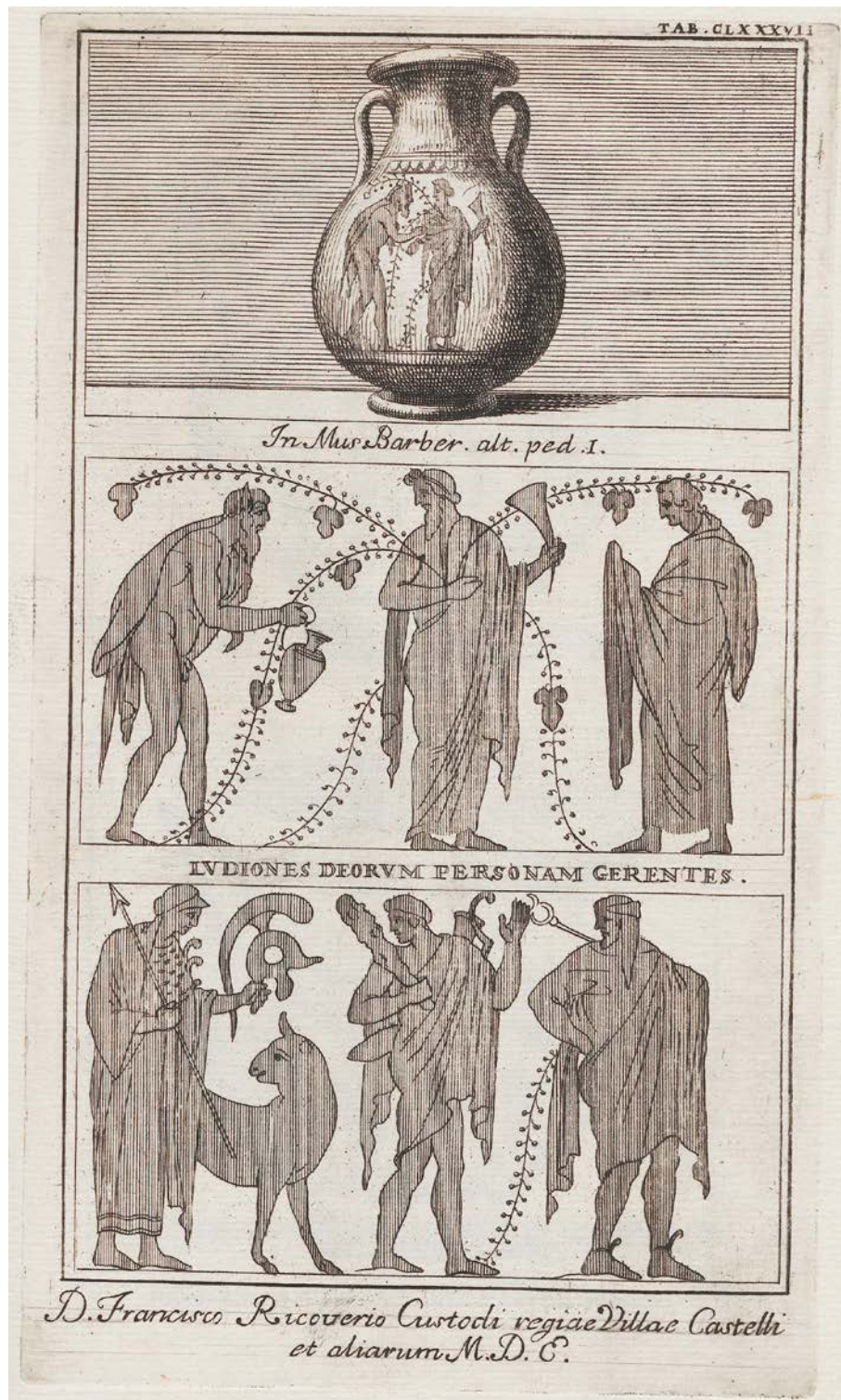


Abb. 6  
Archaisch schwarzfigurige Pelike





Abb. 7  
Archaisch schwarzfigurige Halsamphora



Abb. 8  
Etruskische Bronzekore Ancharia



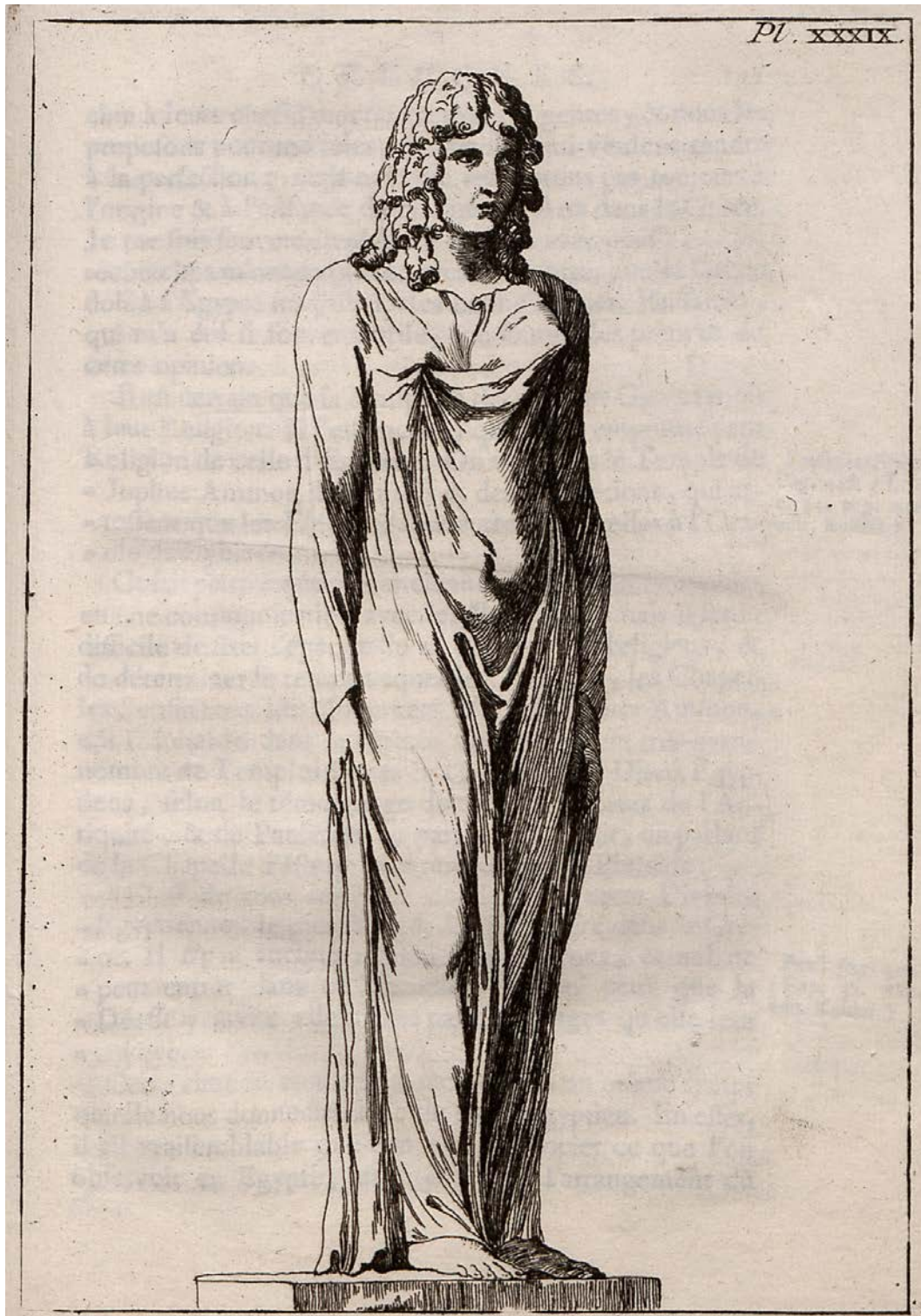


Abb. 9  
Weibliche Gewandstatue, stehende Isis

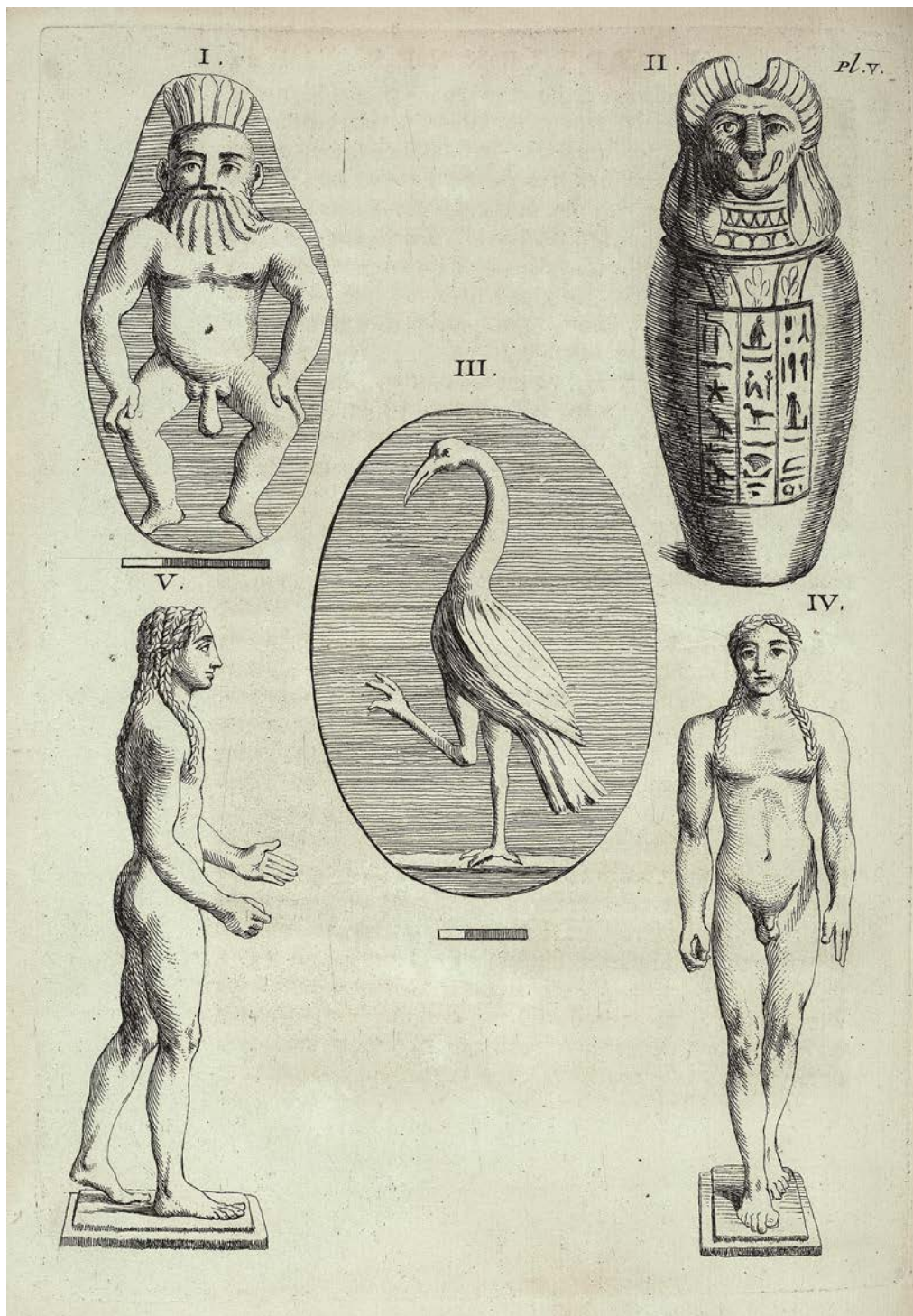


Abb. 10  
 Archaischer Bronzekuros



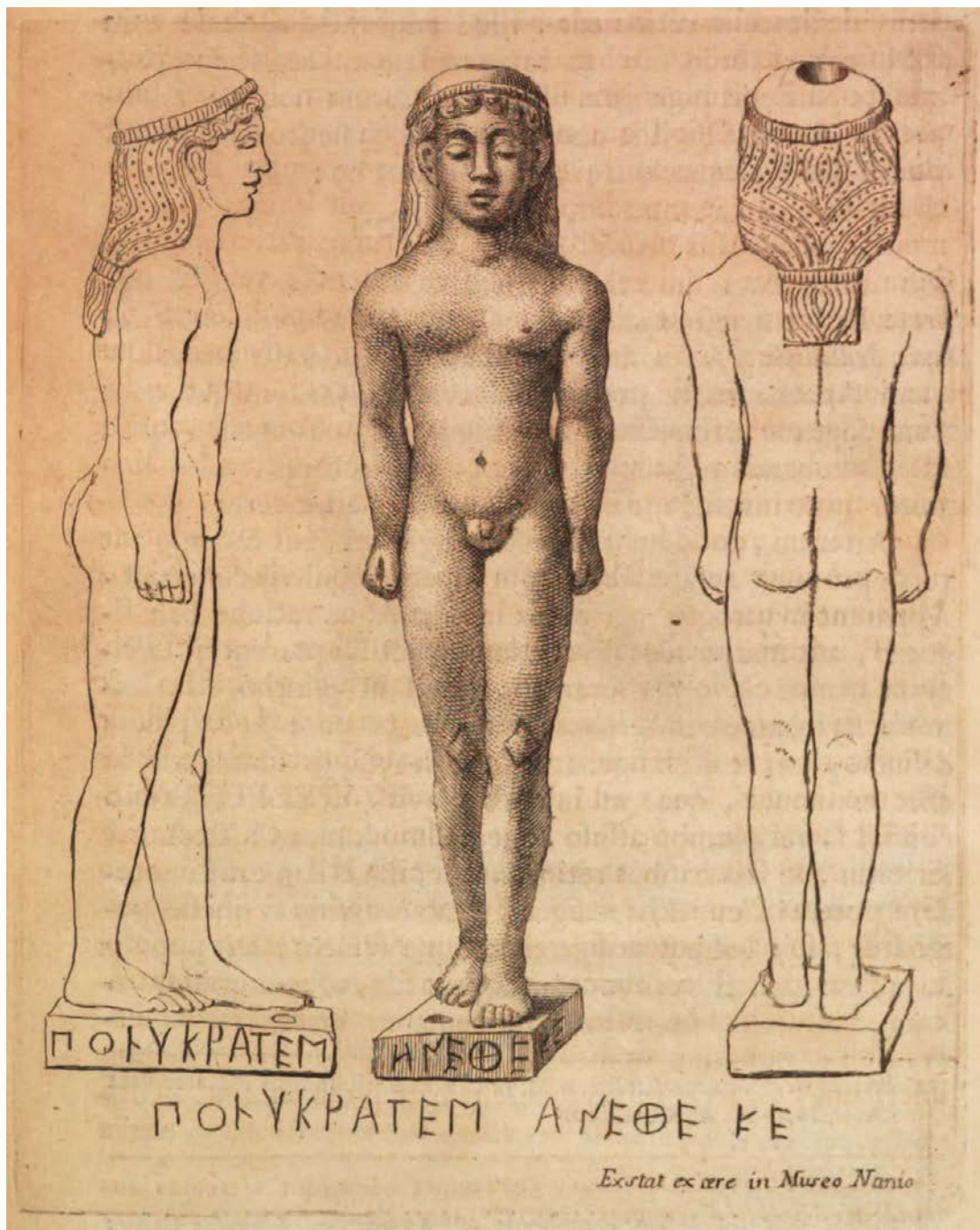


Abb. 11  
 Archaischer Bronzekuros, ehemals aus der Sammlung Nani



Abb. 12  
›Leukothea-Relief‹



Abb. 13  
Stosch'scher Stein: fünf Helden von den „Sieben gegen Theben“





Abb. 14

Vorderseite: Kopf der Pallas auf einer Tetradrachme aus Athen

Rückseite: Eule nach rechts stehend, aber mit frontalem Kopf und ein Olivenzweig



Abb. 15

„Proserpina“ auf zwei Tetradrachmen aus Syrakus



Abb. 16  
Stater aus Kaulonia



Abb. 17  
Stater aus Poseidonia (Paestum)





Abb. 18  
Athena aus Orte in der Villa Albani



Abb. 19  
Kitharoeden-Relief





Abb. 20 a  
Kolonnettenkrater mit Wildschweinjadg, Seite A



Abb. 20 b  
Kolonnettenkrater mit drei Reitern, Seite B



Abb. 21  
Cyriacus von Ancona, Front des  
Parthenon, Codex Hamilton 254,  
F.85r



Abb. 22  
Kopie nach Cyriacus von  
Ancona von Giuliano da  
Sangallo, Front des  
Parthenon, Codex Vaticanus  
Barberinus latinus 4424, F.  
28v

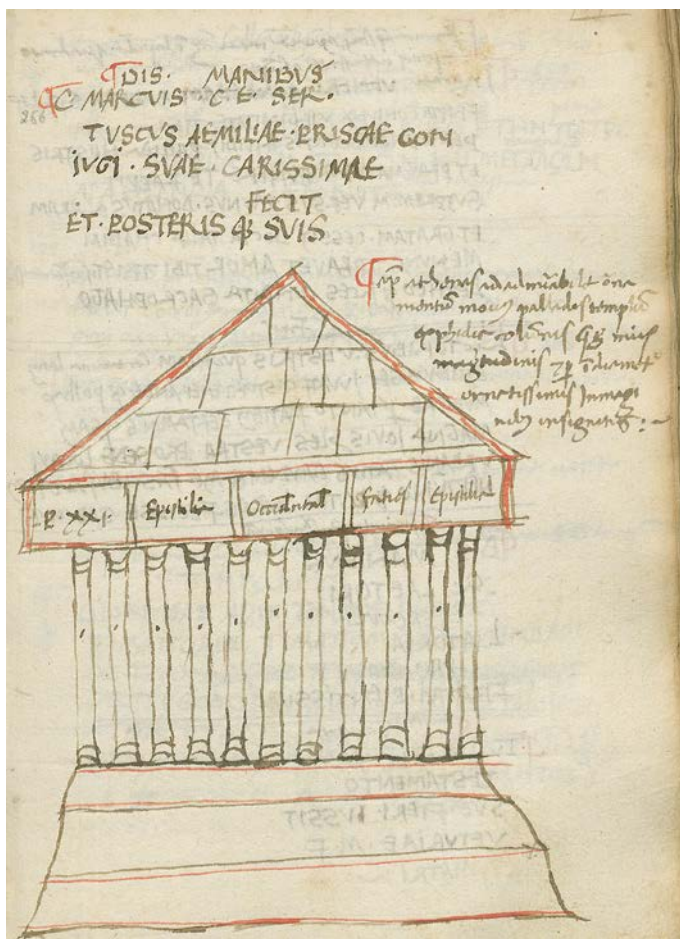


Abb. 23  
Kopie nach Cyriacus von  
Ancona, Front des  
Parthenon, Staatsbibliothek  
Preussischer Kulturbesitz  
Berlin Ms. lat. qu. 432  
(vormals Codex Manzoni  
92, F.73r)



Abb. 24  
Relief vom Nemisee



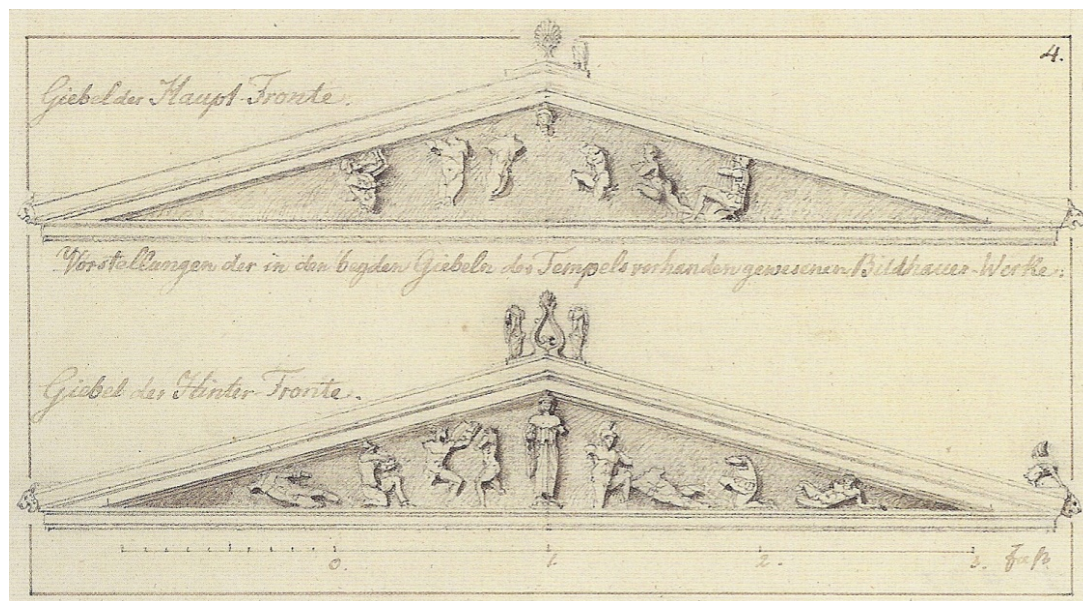


Abb. 25 a  
Skizze der Giebelskulpturen vom Aphaia-Tempel auf Ägina von Carl Haller von Hallerstein an Kronprinz Ludwig



Abb. 25 b  
Skizze von den Köpfen der Statuen in den Giebeln des Aphaia-Tempels von Carl Haller von Hallerstein an Kronprinz Ludwig



Abb. 26

Zeichnung vom Kopf des Sterbenden vom Ostgiebel von Carl Haller von Hallerstein



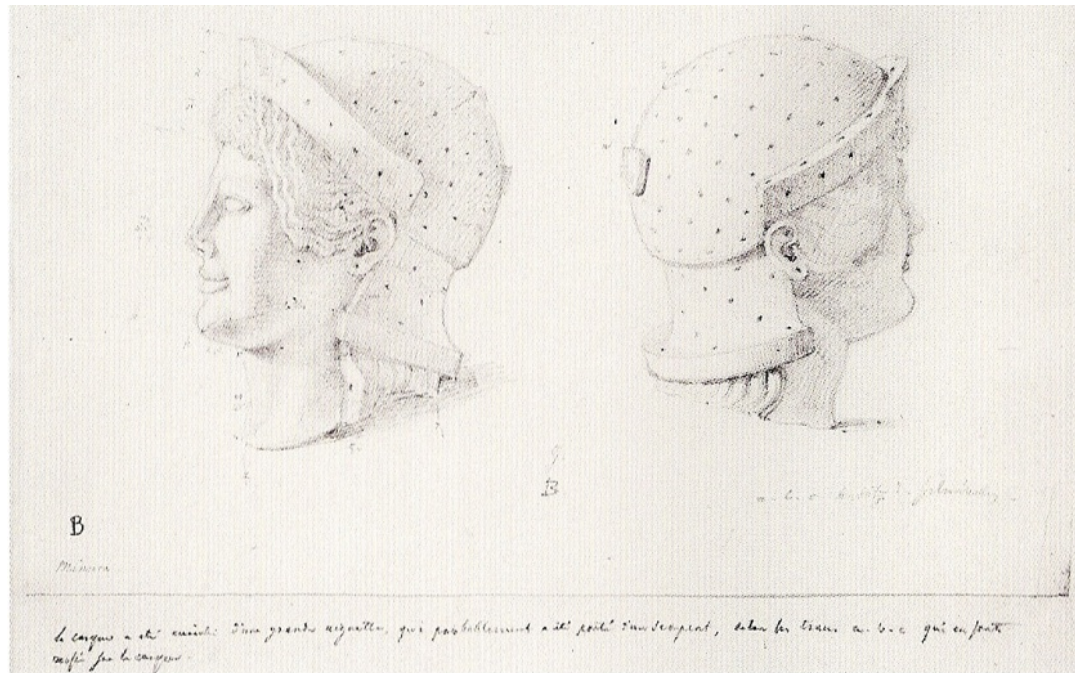


Abb. 27  
Zeichnung vom Kopf der Athena vom Ostgiebel von Carl Haller von Hallerstein

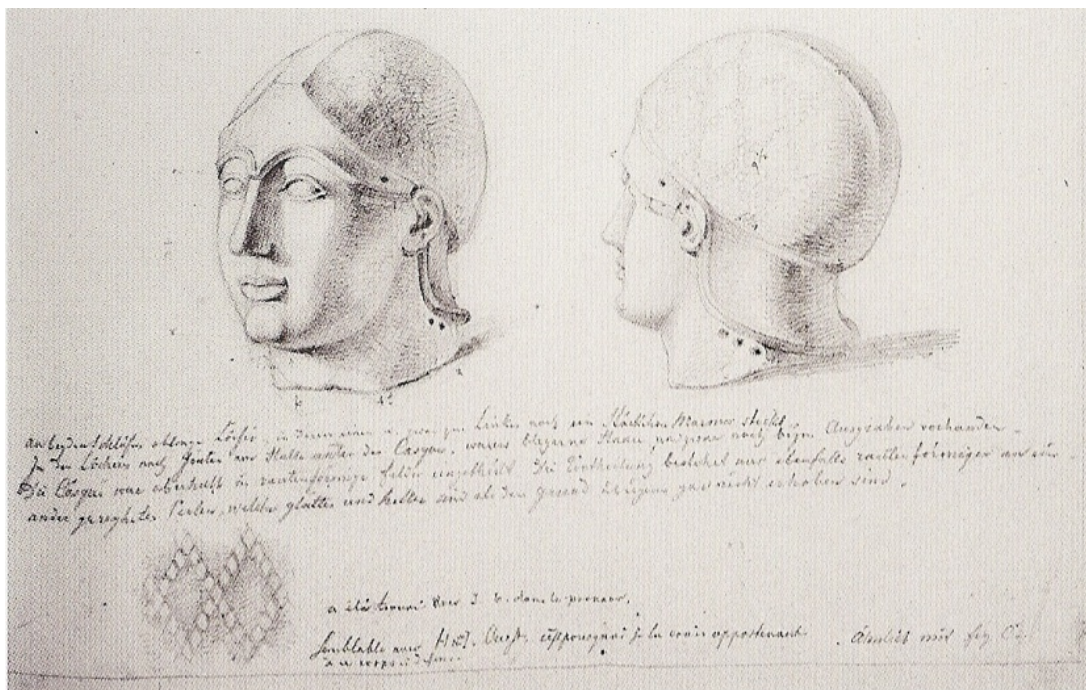


Abb. 28  
Zeichnung vom Kopf des sog. Knappen vom Ostgiebel von Carl Haller von Hallerstein

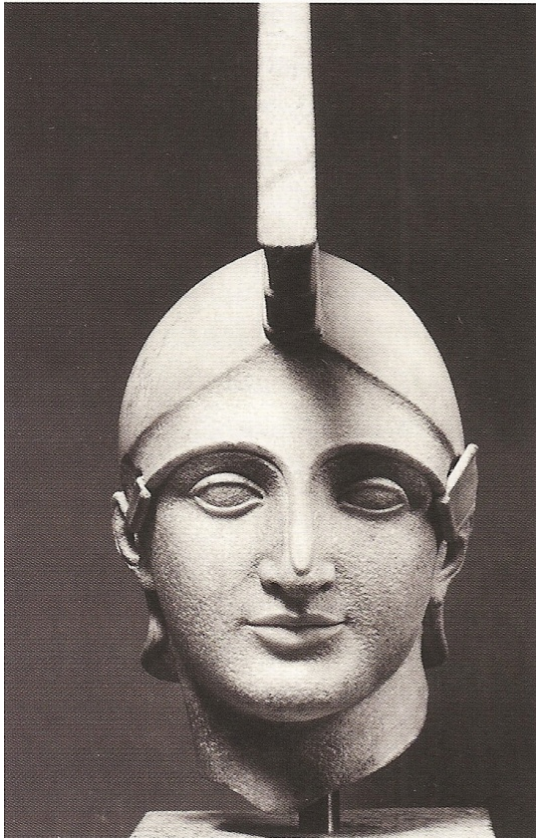


Abb. 29  
Kopf von Thorvaldsen für den  
Bogenschützen vom Westgiebel



Abb. 30  
Kopf des ›Knappen‹ vom Ostgiebel





Abb. 31  
Kopf von Thorvaldsen für den Stecher  
vom Westgiebel



Abb. 32  
Kopf für den Vorkämpfer vom  
Westgiebel





Abb. 33  
Kopf des Stechers vom Westgiebel



Abb. 34  
Kopf des Gegners des rechten  
Vorkämpfers vom Westgiebel



Abb. 35 Vorderansicht der Spes von Thorvaldsen



Abb. 36 Akroterfigur des Aphaia-Tempels



Abb. 37  
Athena vom Westgiebel des Aphaia-Tempels





Abb. 38 a  
Archaisch mittelkorinthische  
Pyxis

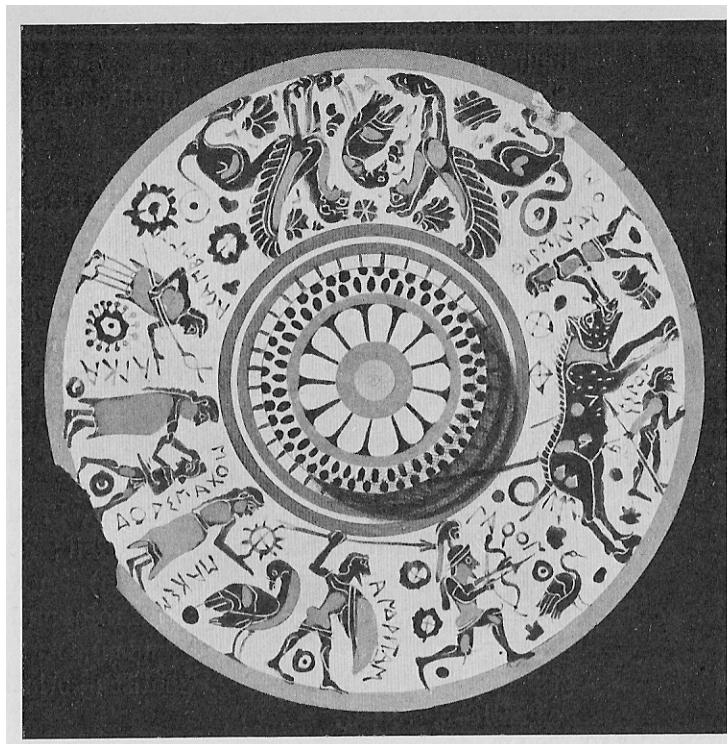


Abb. 38 b  
Archaisch  
mittelkorinthische  
Pyxis - Deckel



Abb. 39 a  
Guilford Puteal



Abb. 39 b  
Guilford Puteal





Abb. 39 c  
Guilford Puteal



Abb. 39 d  
Guilford Puteal



Abb. 40  
Archaisches Relief aus Samothrake



Abb. 41  
Metope vom Tempel F von Selinunt, Athena und Gigant



Abb. 42  
Metope vom Tempel C von Selinunt, Enthauptung der Medusa durch Perseus in Anwesenheit von Athena





Abb. 43  
Metope vom Tempel C von Selinunt, Herakles trägt die Kerkopen, die am  
Tragbalken hängen



Abb. 44

Metope vom Tempel C von Selinunt, Quadriga mit Wagenlenker (Gott?) und zwei seitlich hinter diesem stehenden Figuren



Abb. 45  
Kuros von Thera



Abb. 46  
Grabstele des Aristion



Abb. 47 a  
Harpyienmonument von Xanthos



Abb. 47 b  
Harpyienmonument von Xanthos





Abb. 47 c  
Harpyienmonument von Xanthos



Abb. 47 d  
Harpyienmonument von Xanthos

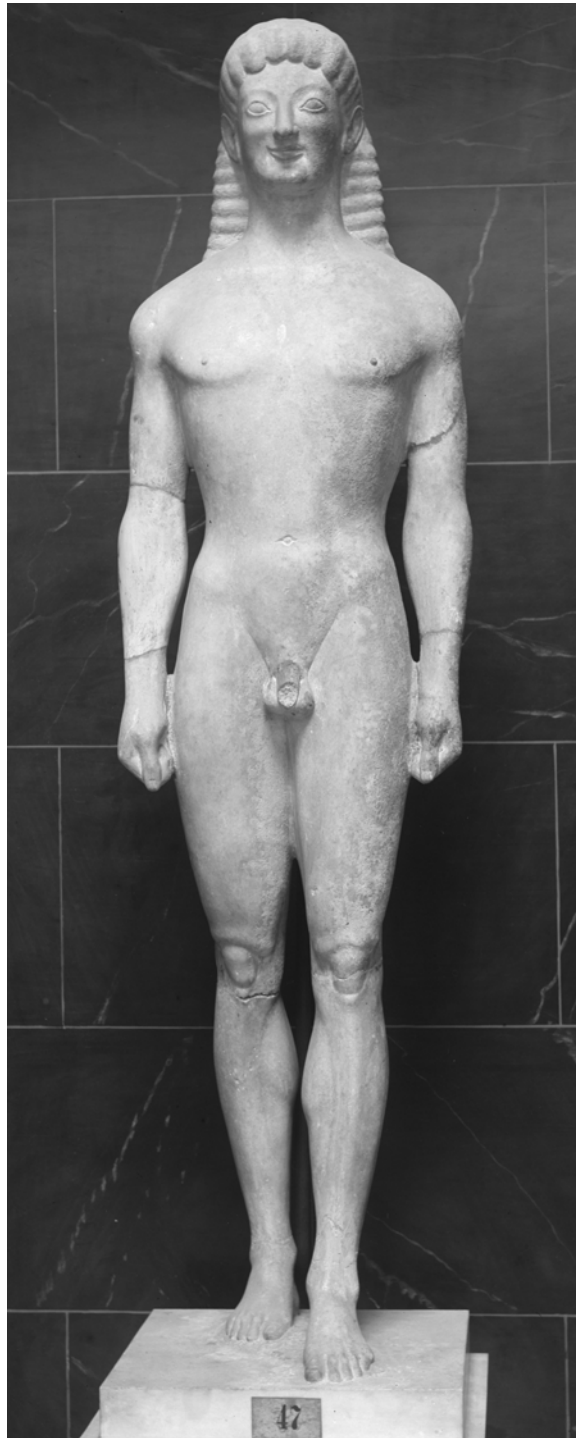


Abb. 48  
Kuros von Tenea



Abb. 49  
Fünf Sitzfiguren und ein Löwenbild von der Heiligen Straße von Branchidai-  
Didyma





Abb. 50  
Sitzfigur der Athena



Abb. 51  
Lakonisches Heroenrelief

## 14 Abbildungsverzeichnis und -nachweis, Quellenverzeichnis und Sekundärliteratur

Die verwendeten Siglen folgen den Richtlinien für Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts in der Fassung von Januar 2006.

Ich habe mich bemüht, alle erforderlichen Bildrechte einzuholen. Sollte ich dies im Einzelfall übersehen haben, bitte ich um Benachrichtigung.

### 14.1 Abbildungsverzeichnis und -nachweis

- Abb. 1            Cyriacus von Ancona, Ober- und Unterkörper der Apollonstatue von Delos.  
München, Staatsbibliothek, Codex latinus Monacensis 716: F. 31 r.  
Foto: Bayerische Staatsbibliothek München, BSB-Hss Clm 716, F. 31 r,  
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007356-3.
- Abb. 2            Cyriacus von Ancona, Basis, Plinthe, rechter Fuß und Fußfragment der  
Apollonstatue von Delos.  
München, Staatsbibliothek, Codex latinus Monacensis 716: F. 32 v.  
Foto: Bayerische Staatsbibliothek München, BSB-Hss Clm 716, F. 32 v,  
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007356-3.
- Abb. 3            Cyriacus von Ancona, Fries von Samothrake.  
Oxford, Bodleian Library, Ms. Lat. Misc. d. 85, F. 137 v – 138v.  
Foto: <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/s/24994b>;  
<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/s/1k5dwb>.
- Abb. 4            Fries mit Tänzerinnen.  
Museum von Samothrake, Inv. 49.1043A-B.  
Foto: Aufnahme-Nr.: B 13.821/7 - © Bildarchiv Foto Marburg/ Helbig, Konrad
- Abb. 5            Archaisch schwarzfigurige Pelike.  
La Chausse 1706, 100, Abb. I, II  
Foto: DAI Rom, 194 u kl.Fol Rara, 100, Abb. I, II,  
<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2751851>.
- Abb. 6            Archaisch schwarzfigurige Pelike.  
Gori 1737, I Taf. 187.  
Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg, C 3363 Folio RES::1,  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gori1737bd1/0260>.

- Abb. 7            Archaisch schwarzfigurige Halsamphora.  
Foto: Dempster 1723-1726, I Taf. 12.  
Foto: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections  
Jacques Doucet, <http://www.purl.org/yoolib/inha/4433>
- Abb. 8            Etruskische Bronzekore Ancharia.  
Vatikan, Museo Etrusco Gregoriano, Inv.-Nr. 12403.n  
Foto: Gori 1737, I, Taf. 5.  
Universitätsbibliothek Heidelberg, C 3363 Folio RES::1,  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gori1737bd1/0078>
- Abb. 9            Weibliche Gewandstatue, stehende Isis, schwarzer Basalt, H. 2,50 m.  
Paris, Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes, Inv. N 119 A.  
Foto: Caylus 1752-1767, II Taf. 39.  
Universitätsbibliothek Heidelberg, C 2537 RES::2,  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/caylus1756bd2/0159>
- Abb. 10           Archaischer Bronzekuros.  
Foto: Caylus 1752-1767, III Taf. 5, 4.5.  
Universitätsbibliothek Heidelberg, C 2537 RES::3,  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/caylus1759bd3/0067>
- Abb. 11           Archaischer Bronzekuros, ehemals aus der Sammlung Nani, Bronze, H. 0,13  
m.  
St. Petersburg, Ermitage.  
Foto: Paciaudi 1761, II 51.  
Bayerische Staatsbibliothek München, 10799778 4 Arch. 143-1/2, S. 51,  
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10221748-3>
- Abb. 12           Sogenanntes Leukothea-Relief, H. 1,34 m, B. 1,14 m.  
Rom, Villa Albani, Inv. 980.  
Foto: Winckelmann 1767, I Taf. 56.  
Universitätsbibliothek Heidelberg, Ca 1072::Glasschr.;;Grossformat,  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1767bd1/0157>
- Abb. 13           Stosch'scher Stein: fünf Helden von den „Sieben gegen Theben“, Karneol.  
Berlin, Antikensammlung, Inv. FG 194.  
Foto: Winckelmann 1767, II Taf. 105.  
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 2 ARCH III,  
237:2,  
[http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN636574237|LOG\\_0052](http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN636574237|LOG_0052)

- Abb. 14 Kopf der Pallas auf einer Tetradrachme aus Athen, Silber.  
Foto: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Athen, Ident. Nr.: 18200135  
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1797835&viewType=detailView>
- Abb. 15 „Proserpina“ auf zwei Tetradrachmen aus Syrakus, Silber.  
Foto: London, British Museum, AN905639001.
- Abb. 16 Stater aus Kaulonia - Silber.  
Foto: London, British Museum, AN1613021024 .
- Abb. 17 Stater aus Poseidonia (Paestum), Silber.  
Foto: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Poseidonia, Ident. Nr.: 18215987.  
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1807903&viewType=detailView>
- Abb. 18 Athena aus Orte in der Villa Albani, H. 1,505 m.  
Rom, Villa Albani, Inv.-Nr. 970  
Foto: Winckelmann 1767, I Abb. 17.  
Universitätsbibliothek Heidelberg, Ca 1072::Glasschr.;;Grossformat,  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1767bd1/0139>
- Abb. 19 Kitharoeden-Relief, Kupfer, H. 0,66 m, B. 1,00 m.  
Berlin, Pergamonmuseum, Inv.-Nr. SK921.  
Foto: Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Ident.Nr. SK 921.
- Abb. 20 a Kolonettenkrater mit Wildschweinjagd, Seite A.  
London, British Museum, GR 1772.3-20.6 (BM Vases B37).  
Foto: d'Hancarville 1801, I Taf. 24.  
<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3657064>
- Abb. 20 b Kolonettenkrater mit drei Reitern, Seite B.  
London, British Museum, GR 1772.3-20.6 (BM Vases B 37).  
Foto: d'Hancarville 1801, I Taf. 25.  
<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3657061>
- Abb. 21 Cyriacus von Ancona, Front des Parthenon.  
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Codex Hamiltonianus Berolinensis 254, F. 85r  
Foto: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 254, F. 85 r,  
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00005A2700000000>.

- Abb. 22      Kopie nach Cyriacus von Ancona von Giuliano da Sangallo, Front des Parthenon.  
Codex Vaticanus Barberinianus latinus 4424, F. 28v  
Foto: Hülsen 1910, Abb. F. 28 v (nach Exemplar Kunstbibliothek, Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. E 2058 f mtl).
- Abb. 23      Kopie nach Cyriacus von Ancona, Front des Parthenon.  
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. qu. 432 (vormals Codex Manzoni 92, F.73r).  
Foto: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. qu. 432, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AE2300000153>.
- Abb. 24      Relief vom Nemisee, ital. Marmor, H. 0,48 m, B. 0,77 m.  
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1623.  
Foto: Arachne, FA-S-GEN-8736-01\_3316510.  
[arachne.dainst.org/entity/5302495](http://arachne.dainst.org/entity/5302495)
- Abb. 25 a      Skizze der Giebelskulpturen vom Aphaia-Tempel auf Ägina von Carl Haller von Hallerstein an Kronprinz Ludwig.  
Bayerisches Hauptstaatsarchiv München. Geheimes Hausarchiv, Anhang zu einem Brief Carl Haller von Hallersteins an Kronprinz Ludwig vom 23.12.1811.  
Foto: Wünsche 2011, Abb. 39. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 25 b      Skizze von den Köpfen der Statuen in den Giebeln des Aphaia-Tempels von Carl Haller von Hallerstein an Kronprinz Ludwig.  
Bayerisches Hauptstaatsarchiv München. Geheimes Hausarchiv, Anhang zu einem Brief Carl Haller von Hallersteins an Kronprinz Ludwig vom 23.12.1811.  
Foto: Wünsche 2011, Abb. 40. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 26      Zeichnung vom Kopf des Sterbenden vom Ostgiebel von Carl Haller von Hallerstein.  
Foto: Sammlung der Handzeichnungen von Carl Haller von Hallerstein, Kunstbibliothek, Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. IV X 14, fol. 31.
- Abb. 27      Zeichnung vom Kopf der Athena vom Ostgiebel von Carl Haller von Hallerstein.  
Foto: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr.: Hdz 12387fol.08  
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2008261&viewType=detailView>

- Abb. 28            Zeichnung vom Kopf des sog. Knappen vom Ostgiebel von Carl Haller von Hallerstein.  
Foto: Sammlung der Handzeichnungen von Carl Haller von Hallerstein, Kunstbibliothek, Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. IV X 14, fol. 26.
- Abb. 29            Kopf von Thorvaldsen für den Bogenschützen vom Westgiebel (IV), Marmor. München, Glyptothek.  
Foto: Wünsche 2011, Abb. 163. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 30            Kopf des sog. Knappen vom Ostgiebel (IX), Marmor. München, Glyptothek, Inv.-Nr. 90.  
Foto: Wünsche 2011, Abb.164. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 31            Kopf von Thorvaldsen für den Stecher vom Ostgiebel (XII), Marmor. München, Glyptothek.  
Foto: Wünsche 2011, Abb.164. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 32            Kopf von Thorvaldsen für den Vorkämpfer vom Westgiebel, Marmor. München, Glyptothek.  
Foto: Wünsche 2011, Abb.171. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 33            Kopf des Stechers vom Westgiebel (V), Marmor. München, Glyptothek, Inv.-Nr. 78.  
Foto: Wünsche 2011, Abb.168. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 34            Kopf des Gegners des rechten Vorkämpfers vom Westgiebel (III), Marmor. München, Glyptothek, Inv.-Nr. 75.  
Foto: Wünsche 2011, 172. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 35            Spes von Thorvaldsen, Gips, Originalmodell von 1817. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Inv. A 47.  
Foto: Kopenhagen, Thorvaldsen Museum.
- Abb. 36            Akroterfigur des Aphaia-Tempels, Marmor. München, Glyptothek.  
Foto: Ohly 2001, II Taf. 201. Abdruck mit Erlaubnis München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

- Abb. 37            Athena vom Westgiebel des Aphaia-Tempels, Marmor.  
München, Glyptothek, Inv.-Nr. 74.  
Foto: Brinkmann 2002, Abb. 357 e. Abdruck mit Erlaubnis München,  
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 38 a            Archaisch, mittelkorinthische Pyxis, H. 0,115 m, mit Deckel 0,14 m, U. 0,51 m.  
München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 7211 (327).  
Foto: Sieveking – Hackl 1912, Taf.10 Nr. 327. Abdruck mit Erlaubnis  
München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 38 b            Archaisch mittelkorinthische Pyxis – Deckel.  
München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 7211 (327).  
Foto: Sieveking – Hackl 1912, 26 Abb. 37. Abdruck mit Erlaubnis München,  
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Abb. 39 a-d            Guilford Puteal, Marmor, H. 0,50 m, D. 0,106 m.  
London, British Museum, Reg.-Nr. 2003,0507.1  
Foto: London, British Museum, AN229780001, AN229796001, AN229827001,  
AN229845001.
- Abb. 40            Archaisches Relief aus Samothrake, Marmor, H. 0,46 m.  
Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv.-Nr. 603.  
Foto: Arachne, FA-S-GEN-8734-01\_3316521.  
[arachne.dainst.org/entity/5302492](http://arachne.dainst.org/entity/5302492)
- Abb. 41            Metope vom Tempel F von Selinunt, Athena und Gigant , H. 0,82 m.  
Palermo, Mus. Naz. Arch. NI 3909.  
Foto: Aufnahme-Nr.: 1.059.822 - © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 42            Metope vom Tempel C von Selinunt, Enthauptung der Medusa durch  
Perseus in Anwesenheit von Athena, H. 1,47 m.  
Palermo, Mus. Naz. Arch.  
Foto: DAI Rom, Negativnr. D-DAI-ROM-96.1368.
- Abb. 43            Metope vom Tempel C von Selinunt, Herakles trägt die Kerkopen, die am  
Tragbalken hängen, H. 1,47 m.  
Palermo, Mus. Naz. Arch.  
Foto: DAI Rom, Negativnr. D-DAI-ROM-96.1369.
- Abb. 44            Metope vom Tempel C von Selinunt, Quadriga mit Wagenlenker (Gott?) und  
zwei seitlich hinter diesem stehenden Figuren, H. 1,47m.  
Palermo, Mus. Naz. Arch.  
Foto: DAI Rom, Negativnr. D-DAI-ROM-96.1367.



- Abb. 45      Kuros von Thera, Marmor, H. 1,24 m.  
Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 8 + 5295.  
Foto: Aufnahme-Nr.: fm134180 - © Bildarchiv Foto Marburg.
- Abb. 46      Grabstele des Aristion, Pentelischer Marmor, H.2,02 m.  
Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 29.  
Foto: Aufnahme-Nr.: fm134273 - © Bildarchiv Foto Marburg.
- Abb. 47 a-d      Harpyienmonument aus Xanthos, Marmor, H. 1,02 m.  
London, British Museum Inv.-Nr. B 287.  
Foto: London, British Museum, AN905636001, AN905639001, AN905642001, AN905643001.
- Abb. 48      Kuros von Tenea, Marmor, H. 1,53 m.  
München, Glyptothek Inv.-Nr. 168.  
Foto: Aufnahme-Nr.: fm120206 - © Bildarchiv Foto Marburg/ Teufel, Carl / Filser, Benno / unbekannt.
- Abb. 49      Fünf Sitzfiguren und ein Löwenbild von der Heiligen Straße von Branchidai-Didyma; Gestochen von E. J. Roberts nach einem Aquarell von J. P. Gandy im Jahre 1812  
Original gilt als verschollen.  
Foto: Society of Dilettanti 1797-1821, I 29, Vignette.  
Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg, C 3074 Gross RES::1-2, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dilettanti1821bd1/0069>.
- Abb. 50      Sitzfigur der Athena, Marmor, H. 1,47 m.  
Athen, Akropolismuseum Inv.-Nr. 625.  
Foto: Hermann Wagner, Deutsches Archäologisches Institut, Athen, Negativnr. D-DAI-ATH-Akropolis 1361. Alle Rechte vorbehalten.
- Abb. 51      Lakonisches Heroenrelief, Marmor, H. 0,36 m .  
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. Nr. 23.  
Foto: Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin, Bildnr. 3303956\_AAP193.4.

## 14.2 Quellenverzeichnis

### 14.2.1 Antike Quellen

Aischylos, Tragödien. Griech.-dt., hrsg. von B. Zimmermann und übers. von O. Werner (München 2005).

Aristophanes, Clouds. Griech.-engl., hrsg. und übers. von J. Henderson (Cambridge 1998).

Cicero, Brutus. Lat.-dt., hrsg. von B. Kytzler (München 1970).

Comicorum Atticorum Fragmenta I, hrsg. von Th. Kock (1880).

Demetrius, A Greek Critic: Demetrius on Style (De elocutione), hrsg. von G. M. A. Grube (Toronto 1961).

Dio Chrysostomus, Sämtliche Reden, hrsg. von W. Rüegg und übers. von W. Elliger (Zürich 1967).

Diodoros, Griechische Weltgeschichte, hrsg. von P. Wirth und W. Gessel, übers. von G. Wirth und O. Veh, eingel. und kommentiert von Th. Nothers (1993).

Diogenes Laertius, Vitae Philosophorum II, hrsg. von H. S. Long (Oxonii 1964).

Dionysius Halicarnassensis, Opuscula, hrsg. von H. Usener und L. Radermacher (Stuttgart 1965 Reprint von Leipzig 1899).

Euripides, Sämtliche Tragödien und Fragmente I – III. Griech.-dt., hrsg. von G. A. Seeck und übers. von E. Buschor (München 1972).

Herodot, Historien, Griech.-dt., hrsg. von J. Feix (München 1963).

Horaz, Satiren und Briefe. Lat.-dt., eingel. und übers. von R. Helm (1962).

Livius, Römische Geschichte. Lat.-dt., hrsg. von H. J. Hillen (1994).

Pausanias, Description of Greece I – III. Griech.-engl., hrsg. und übers. von W. H. S. Jones (Cambridge 1969, Reprint von London 1918).

Platon, Cratylus. Parmenides. Greater Hippias. Lesser Hippias. Griech.-engl., übers. von H. N. Fowler (London 1963; Reprint von 1926).

C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Lat.-dt. XXXIV, Metallurgie, hrsg. und übers. von R. König in Zusammenarbeit mit K. Bayer (München 1989).

C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Lat.-dt. XXXV, Farben, Malerei, Plastik, hrsg. und übers. von R. König in Zusammenarbeit mit G. Winkler <sup>3</sup>(Düsseldorf 2007).

Pherecr. Frag. 205 Kock

Porphyrius, Porphyrii philosophi Platonici Opuscula selecta, iterum regognovit A. Nauck (Hildesheim 1963; reprogr. Nachdr. von Leipzig 1886).

Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher II. Lat.-dt., hrsg. und übers. von H. Rahn <sup>2</sup>(Darmstadt 1988).

Sueton, Kaiserbiographien. Lat.-dt., übers. von O. Wittstock (1993).

Vitruv, Zehn Bücher über Architektur. Lat.-dt., übers. und mit Anm. versehen von C. Fensterbusch (1987).

Xenophon, Anabasis. Der Zug der Zehntausend. Griech.-dt., hrsg. von W. Müri, bearb. von B. Zimmermann <sup>3</sup>(Düsseldorf/ Zürich 2002).

#### 14.2.2 Neuzeitliche Quellen

Alberti 1553                      L. Alberti, Descrittione di tutta l'Italia <sup>2</sup>(Venedig 1553).

Alberti 1912                      L. B. Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst VII, übers. von M. Theuer (Wien 1912; Erstausgabe Rom 1452).

Angell – Harris – Evans 1826      S. Angell – W. Harris – Th. Evans, Sculptured metopes discovered amongst the ruins of the temples of the ancient city of Selinus in Sicily by William Harris and Samuel Angell in the year 1823. Described by Samuel Angell and Thomas Evans, architects (London 1826).

Anonymus 1768a                  Anonymus, 32. Stück. Den 14. März 1768, Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen unter der Aufsicht der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften 1768, 249-256.

Anonymus 1768b                  Anonymus, 126. Stück. Den 20. Oktober 1768, Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen unter der Aufsicht der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften 1768, 1049-1056.

Anonymus 1768c	Anonymus, Suite des Plans, Coupes, Profils, Elevations – de trois Temples antiques – de Poesto. Sei Vedute delle Ruine de Pesto etc. The Ruins of Poestum or Posidonia [...], Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 6, 1768, 299-313.
Anonymus 1768d	Anonymus, The Ruins of Poestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia. By Thomas Major, Engraver to His Majesty [...], Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 7, 1768, 285-293.
Anonymus 1768e	Anonymus, 126. Stück. Den 20. Oktober 1768, Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen unter der Aufsicht der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften 1768.
Anonymus 1770	Anonymus, Les Ruines de Paestum autrement Posidonie, ville de l'ancienne grande Grèce, au Royaume de Naples : ouvrage contenant l'Histoire ancienne et moderne de cette ville [...], Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 10, 1770, 182-184.
Anonymus 1787	Anonymus, Rovine della Città di Pesto, detto ancora Posidonia in Roma 1784. Oder wie es nach dem zweyten inneren Titel heißt: Della Città di Pesto dissertazioni di Paulantonio Paoli [...], Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 33, 1787, 61-71.
Anonymus 1811a	Anonymus, Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 244, Freitag, 11. Oktober 1811, 973-976.
Anonymus 1811b	Anonymus, Allgemeine Zeitung, Nr. 339, Donnerstag, 5.12.1811, 1353-1356.
Anonymus 1811c	Anonymus, Allgemeine Zeitung, Nr. 171, Donnerstag, 20.6.1811, 681-684.
Anonymus 1812a	Anonymus, Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 13, Mittwoch, 15.1.1812, 49-52.
Anonymus 1812b	Anonymus, Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 14, Donnerstag, 16.1.1812, 53-56. Beschluß 54-56.
Antonini Barone di San Biase 1795	G. Antonini Barone di San Biase, La Lucania. Discorsi vol. I, parte II, discorso III (Neapel 1795).
Barozzio da Vignola 1562	J. Barozzio da Vignola, Regola delli cinque ordini d'architettura (Rom 1562).

Bellori 1664	G. P. Bellori, <i>Nota delli Musei, Librerie, Gallerie, et ornamenti di Statue e pitture, ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma</i> (Rom 1664).
Belon 1553	P. Belon, <i>Les Observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabie, &amp; autres pays estranges</i> (Paris 1553).
Beltrano 1640	O. Beltrano, <i>Breve Descrittione del Regno di Napoli diviso in Dodeci Province</i> (Neapel 1640).
Bergau 1876	R. Bergau, <i>Reise-Briefe von Carl Haller v. Hallerstein II, Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst</i> 35, 1876, 281-290.
Berkenhout 1767	J. Berkenhout (anonym veröffentlicht), <i>The Ruins of Poestum or Posidonia, a City of Magna Graecia in the Kingdom of Naples containing a Description and Views of the remaining Antiquities with the Ancient and Modern History, Inscriptions, etc., and Some Observations on the Ancient Dorick Order</i> (London 1767).
Blasi 1755	S. M. di Blasi, <i>Dissertazione V. Sopra un Vase Greco-Siculo figurato nel museo Martiniano</i> , in: <i>Saggi di Dissertazioni dell'Accademia Palermitana del Buon Gusto I</i> (Palermo 1755).
Blondel 1683	F. Blondel, <i>Cours d'Architecture Seconde et troisieme Parties II</i> (Paris 1683).
Blum 1550	H. Blum, <i>Quinque columnarum exacta descriptio</i> (Zürich 1550).
Bodnar 1960	E. W. Bodnar, <i>Cyriacus of Ancona and Athens</i> (Brüssel-Berchem 1960).
Bodnar 1998	E. W. Bodnar S. J., <i>Ciriaco's Cycladic Diary</i> , in: <i>Paci – Sconocchia</i> 1998, 49-70.
Bondelmonti Florentini 1824	Christoph. Bondelmontii Florentini, <i>Librum Insularum Archipelagi e codicibus Parisinis regiis nunc primum totum, edidit G. R. L. De Sinner</i> (Leipzig 1824).
Bonucci 1839	C. Bonucci, <i>Scavi dell'Attica. Da lettera del sig. Curtius in Atene al dott. Abeken</i> , <i>BdI</i> 6a, Juni, 1939, 75 f.
Bottari – Foggini 1821	G. G. Bottari – N. M. Foggini, <i>Il Museo Capitolino III</i> (Mailand 1821).

Böttiger 1820-1825	C. A. Böttiger (Hrsg.), Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde I-III (Leipzig 1820-1825).
Böttiger 1825	C. A. Böttiger (Hrsg.), Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde III (Leipzig 1825).
Böttiger 1826-1836	C. A. Böttiger, Ideen zur Kunstmythologie I-II (1826-1836).
Bouillon 1811-1827	P. Bouillon, Musée des Antiques dessiné et grave, peintre. Avec des notices explicatives par J. B. Des Saint Victor (Paris 1811-1827).
Bover 1845	J. M. Bover, Noticia historic-artística de los museos del eminentísimo señor cardinal Despuig existents en Mallorca (Palma 1845).
Braun 1845	E. Braun, Die Marmorwerke von Xanthos in Lycien, RhM N. F. 3, 1845, 481-503.
Breval 1738	J. D. Breval, Remarks on several Parts of Europe I (London 1738).
Brinkschulte 1914	E. Brinkschulte, Julius Caesar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen (Bonn 1914).
Brunn 1853	H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I (Braunschweig 1853).
Brunn 1856	H. Brunn, Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und ägyptischen Kunst, RhM 10, 1856, 153-166.
Brunn 1857a	H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I (Stuttgart 1857).
Brunn 1857b	H. Brunn, Ueber Friederichs „Praxiteles“ und „die Stammesunterschiede in der griechischen Plastik“, RhM 11, 1857, 161-199.
Brunn 1867	H. Brunn, Über das Alter der aiginetischen Bildwerke, in: Bulle – Brunn 1905, 161-174.
Brunn 1868a	H. Brunn, Die Kunst bei Homer und ihr Verhältnis zu den Anfängen der griechischen Kunstgeschichte, in: Bulle – Brunn 1905, 18-51.

Brunn 1868b	H. Brunn, Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen, in: Bulle – Brunn 1905, 174-184.
Brunn 1876	H. Brunn, Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum, in: Bulle – Brunn 1905, 141-152.
Brunn 1882	H. Brunn, Marmorköpfchen aus Meligu, in: Bulle – Brunn 1905, 152-161.
Brunn 1883	H. Brunn, Nordgriechische Skulpturen, in: Bulle – Brunn 1905, 234-247.
Brunn 1884	H. Brunn, Über tektonischen Stil in griechischer Plastik und Malerei II 1884, in: Bulle – Brunn 1905, 99-141.
Brunn 1885	H. Brunn, Archäologie und Anschauung 1885, in: Bulle – Brunn 1906, 243-257.
Brunn 1889	H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler <sup>2</sup> (Stuttgart 1889).
Brunn 1897	H. Brunn, Griechische Kunstgeschichte. Nachgelassene Theile. II Die archaische Kunst, hrsg. von A. Flasch (München 1897).
Bulle – Brunn 1905	H. Bulle – H. Brunn (Hrsg.), Heinrich Brunn's Kleine Schiften II Zur griechischen Kunstgeschichte (Leipzig und Berlin 1905).
Bulle – Brunn 1906	H. Bulle – H. Brunn (Hrsg.), Heinrich Brunn's Kleine Schriften III Interpretation. Zur Kritik der Schriftquellen. Allgemeines. Zur neueren Kunstgeschichte.. Nachtrag, Verzeichnis sämtlicher Schriften (Leipzig und Berlin 1906).
Buonarroti 1726	F. Buonarroti, Ad monumenta Etrusca operi Dempsteriano addita explicationes et conjecturae, in: Th. Dempster, De Etruria Regali II (Florenz 1726) 1-77.
Buondelmonti 2005	Cristoforo Buondelmonti, Liber insularum archipelagi. Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf Ms G 13, Faksimile, hrsg. von I. Siebert und M. Plassmann (Wiesbaden 2005).
Buondelmonti 2007	Cristoforo Buondelmonti, Liber insularum archipelagi. Transkription des Exemplars Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf Ms G 13, übers. und komment. von K. Bayer (Wiesbaden 2007).

Burckhardt 1962	J. Burckhardt, Gesammelte Werke VIII Griechische Kulturgeschichte IV (Darmstadt 1962; Erstauflage Basel 1856-1857).
Capaccio 1634	G. C. Capaccio, Il Forastiero dialogi (Neapel 1634).
Caylus 1752-1767	A. C. Ph. De Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grèques et romaines I-VII (Paris 1752-1767).
Caylus 1756	M. le Comte de Caylus, De l'Architecture ancienne. Mémoire 7.1.1749, Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie 23, 1756, 286-319.
Caylus 1766	Des Herrn Grafen Caylus Sammlung von Aegyptischen, Hetrurischen, Griechischen und Römischen Alterthümern, hrsg. von A. W. Winterschmidt I (Nürnberg 1766).
Caylus 1768	Des Herrn Grafen Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, aus dem Französischen übersetzt von J. G. Meusel nebst einer Vorrede von Klotz I (Altenburg 1768).
Champollion-Figeac 1825	J. Champollion-Figeac, Résumé complet d'Archéologie (Paris 1825).
Chandler – Revett – Pars 1769	R. Chandler – N. Revett – W. Pars (Hrsg.), Ionian antiquities. Published with permission of the Society of Dilettanti I (London 1769).
Chandler 1776	R. Chandler, Travels in Asia Minor: or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti <sup>2</sup> (London 1776).
Chandler 1776	R. Chandler, Travels in Greece: or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti (Oxford 1776).
Choiseul-Gouffier 1782	M. G. F. A. de Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque de la Grèce I (Paris 1782).
Clarac 1820	Ch. O. F. J. B. de Clarac, Description des antiques du Musée Royal, commencée par feu M. le Chev. Visconti; continue et augmentée de plusieurs tables par Le Comte de Clarac (Paris 1820).
Clarac 1848	Ch. I. F. J. B. de Clarac, Description des antiques du Musée National du Louvre (Paris 1848).



Cockerell 1819	C. R. Cockerell, On the Aegina Marbles, The Journal of the Science and the Arts 6, 1819, 327-341.
Cockerell 1860	C. R. Cockerell, The Temples of Jupiter Panhellenios at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia (London 1860).
Codex Ashburnensis	Biblioteca Medicea-Laurenziana, Codex Ashburnensis 1174, F. 123 v, 124 r, 125 r.
Codex Berlin	Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms. lat. qu. 432 (vormals Codex Manzoni 92, F.73r).
Codex Bodleian	Bodleian Ms. Lat. Misc. D. 85, F. 137 v, 138 r, 138v.
Codex Hamiltonianus Berolinensis	Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Codex Hamiltonianus Berolinensis 254, F. 85r.
Codex latinus Monacensis	Staatsbibliothek München, Codex latinus Monacensis 716, F. 31 r.
Codex Laurentianus	Laurentianus codex lat. 42 plut. 29.
Codex Vaticanus Barberinianus latinus	Codex Vaticanus Barberinianus latinus 4424, F. 28v.
Collignon 1893	M. Collignon, Handbuch der griechischen Archäologie, dt. Ausgabe von J. Friesenhahn (Leipzig 1893).
Collignon 1897	M. Collignon, Geschichte der griechischen Plastik I Anfänge – Früharchaische Kunst – Reifer Archaismus – Die grossen Meister des V. Jahrhunderts, ins Dt. übertr. und mit Anm. versehen von E. Thraemer (Strassburg 1897).
Cornaro 1755	F. Cornaro, Creta sacra. Sive de episcopis utriusque ritus Graeci et Latini in insula Cretae. Accedit series praesidum Venetorum illustra I (Venedig 1755) 77-109.
Conze – Hauser – Niemann 1875-1880	A. Conze – A. Hauser – G. Niemann, Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake I-II (Wien 1875-1880).
Creuzer 1832	Fr. Creuzer, Ein Alt-Athenisches Gefäß mit Malerei und Inschrift. Bekannt gemacht und erklärt, mit Anmerkungen über diese Vasengattung (Leipzig und Darmstadt 1832).

- Creuzer 1847 Fr. Creuzer, Zur Archäologie oder zur Geschichte und Erklärung der alten Kunst. Abhandlungen, in: J. Kayser (Hrsg.), Friedrich Creuzer's Deutsche Schriften, neue und verbesserte, 2. Abtheilung III (Leipzig und Darmstadt 1847).
- Cubelier de Beynac 1986 J. Cubelier de Beynac (Hrsg.), Acta Scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour le Cinquième Centenaire de la Naissance de Jules-César Scaliger (Agen, 14 – 6 sept. 1984) (Agen 1986).
- Cyriacus 1747 Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco (Rom 1747).
- Cyriac of Ancona 2003 Cyriac of Ancona. Later Travels, hrsg. und übers. von E. W. Bodnar und C. Foss (Cambridge 2003).
- Decultot 2012 E. Décultot, Eine Geschichte der antiken Kunst im Kleinen. Zu Johann Joachim Winckelmanns „Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch“, AuA 58, 2012, 167-188.
- Delagardette 1798/1799 C. M. Delagardette, Les Ruines de Paestum ou Posidonia, ancienne ville de la grande Grèce. A vingt-deux lieues de Naples, dans le golfe de Salerne: levees, mesurées et dessinées sur les lieux en l'an II (Paris 1798/1799).
- Demandt 1986 A. Demandt, Winckelmann und die alte Geschichte, in: Gaethgens 1986, 301-313.
- Dempster 1723-1726 Th. Dempster, De Etruria Regali I-II (Florenz 1723-1726).
- Diepolder – Rehm 1952 Johann Joachim Winckelmann, Briefe I, hrsg. von W. Rehm – H. Diepolder (Berlin 1952).
- Dodwell 1812 E. Dodwell, Alcuni Bassirilievi della Grecia descritti e pubblicati in otto Tavole (Rom 1812).
- Dodwell 1819 E. Dodwell, A classical and topographical tour through Greece, during the years 1801, 1805, and 1806 I-II (London 1819).
- Dörpfeld 1886 W. Dörpfeld, Ueber die Ausgrabungen auf der Akropolis, AM 11, 1886, 162-169.
- Dörpfeld 1887 W. Dörpfeld, Der alte Athenatempel auf der Akropolis, AM 12, 1887, 25-61.

Dubois 1818	L. J. J. Dubois, Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques, romaines, et celtiques ; copies d'antiquités moedels dédifices anciens ; sculptures modernes ; tableaux ; dessins ; cartes, plans ; colonnes ; tables et meibles précieux, formant la collection de M. le cte de Choiseul-Gouffier (Paris 1818).
Dumont 1764	G. P. M. Dumont, Suite de plans, coupes, profils, elevations géométrales et perspectives de trois temples antiques tells qu'ils existaient en 1750 dans la bourgade de Poesto qui est la ville Poestum de Pline ...mesurés et dessinés par J. G. Soufflot architecte du roy en 1750 ... et mis au jour par les soins de G. M. Dumont en 1764 (Paris 1764).
Dumont 1769	G. P. Dumont, Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'ancienne Grande Grece, au Royaume de Naples: ouvrages contenant l'histoire ancienne et modern de cette Ville; la description et les vues de ses antiquités ses inscriptions etc. Avec des observations sur l'ancien Ordre Dorique. Traduction libre de l'anglois imprimé à Londres en 1767 par M*** (London 1769).
Dupaty 1790	C. M. Dupaty, Lettres sur l'Italie (Paris 1785), übers. von J. G. Forster, Briefe über Italien vom Jahr 1785 II (Mainz 1790).
d'Orville 1764	J. Ph. d'Orville, Sricula, quibus Siciliae veteres rudera, additis antiquitatum tabulis illustrantur I-II, hrsg. und kommentiert von P. Burman (Amsterdam 1764).
Earl of Aberdeen 1822	G. Earl of Aberdeen, An inquiry into the principles of beauty in Grecian architecture; with an historical view of the rise and progress of the art in Greece (London 1822).
Eiselein 1965	J. Eiselein (Hrsg.), Johann Winckelmanns sämtliche Werke VII Denkmale der Kunst des Altertums. 1767 (Osnabrück 1965; Neudruck d. Ausg. Osnabrück 1825). [dt. Übersetzung der Monumenti antichi inediti]
Ens 1609	G. Ens, Deliciae Italiae et index viatorius (Köln 1609).
Eschenburg 1783	J. J. Eschenburg, Handbuch der classischen Literatur enthaltend I. Archäologie II. Kunde der Klassiker III. Mythologie IV. Griech. Alterthümer V. Römische Alterthümer (Berlin und Stettin 1783).
Fazello 1985	T. Fazello, Dello storia di Sicilia deche due, trad. In lingua Toscana dal P. M. R. Fiorentino I (Catania 1985; Nachdruck d. Ausg. Palermo 1817).

Felibien 1685	A. Felibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes IV (Paris 1685).
Fellows 1839	Ch. Fellows, A Journal written during an Excursion in Asia Minor 1838 (London 1839).
Fellows 1842	Ch. Fellows, An Account of discoveries in Lycia, being a Journal kept during a second Excursion in Asia Minor (London 1841).
Fellows 1843	Ch. Fellows, The Xanthian marbles; their acquisition, and transmission to England (London 1843).
Ficoroni 1734	Fr. Ficoroni, Brief an A. Fr. Gori vom 6. Juli 1734 aus Rom, in: Florenz, Biblioteca Marucelliana, MS A LXII, 109.
Fischer von Erlach 1721	J. B. Fischer von Erlach, Entwurff einer Historischen Architectur. In Abbildung unterschiedener berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-Büchern, Gedächtnüßmüntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrißen, vor Augen zu stellen (Wien 1721).
Flaxman 1829	J. Flaxman, Lectures on sculpture (London 1829).
Frazer 1898	J. G. Frazer, Pausanias' Description of Greece IV (London 1898).
Fréart de Chambray 1650	R. Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique et de la modern, avec un recueil des dix principaux autheurs qui ont écrit des cinq Ordres (Paris 1650).
Friederichs 1855	K. Friederichs, Nationum graecarum diversitates etiam ad artis statuariae et sculpturae discrimina valuisse (Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 1855).
Fuchs 1992	M. Fuchs, Römische Idealplastik, Katalog der Skulpturen, Glyptothek München VI (München 1992).
Furtwängler 1877	A. Furtwängler, Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste, Jahrbuch für Classische Philologie 9, 1877, 1-78.
Furtwängler 1883	A. Furtwängler, Archaische Skulpturen, AM 8, 1883, 364-380.
Furtwängler 1883-1887	A. Furtwängler, Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland I (Berlin 1883-1887).
Furtwängler 1885	A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium I-II (Berlin 1885).

Furtwängler 1893	A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen (Leipzig 1893).
Furtwängler 1896a	A. Furtwängler, Führer durch die Glyptothek König Ludwig's I. zu München (München 1896).
Furtwängler 1896b	A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (Berlin 1896).
Furtwängler 1900	A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum III (Leipzig und Berlin 1900).
Furtwängler 1906	A. Furtwängler, Aegina. Das Heiligtum der Aphaia (München 1906).
Gaethgens 1986	Th. W. Gaethgens (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768 (Hamburg 1986).
Gatta 1732	C. Gatta, Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania (Neapel 1732).
Gell 1807	W. Gell, The geography and antiquities of Ithaca (London 1807).
Gentz 1806	H. Gentz, Elementar-Zeichenwerk zum Gebrauch der Kunst- und Gewerk-Schulen der preußischen Staaten II Architektonisches Elementar-Buch die Säulen-Ordnungen enthaltend (Berlin 1806).
George 1928	St. George, Gesamt-Ausgabe der Werke II Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal (Berlin 1928).
Geppert 1996a	S. Geppert, Castor und Pollux. Untersuchungen zu den Darstellungen der Dioskuren in der römischen Kaiserzeit (Münster 1996).
Geppert 1996b	S. Geppert, Die monumentalen Dioskurengruppen in Rom, AntPl 25, 1996.
Gerhard 1836	E. Gerhard, Berlins antike Bildwerke I (Berlin 1836).
Gerhard 1843	E. Gerhard, Etruskische Spiegel I Allgemeines und Götterbilder (Berlin 1843).
Gioffredo 1768	M. Gioffredo, Dell'architettura. Parte prima nella quale si tratta degli Ordini dell Architettura de' Greci, e degl' Italiani, e si danno le regole più spedite per designarli (Neapel 1768).

Girard 1880a	P. F. Girard, L'héraion de Samos, BCH 4, 1880, 383-394.
Girard 1880b	P. F. Girard, Statue de style archaïque trouvée dans l'île de Samos, BCH 4, 1880, 483-493.
Goessler 1937/38	P. Goessler, Jacob Linckhs Äginetisches Tagebuch, MüJb 12, 1937/38, 149-170.
Goethe 2002	J. W. von Goethe, Italienische Reise, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, XI Autobiographische Schriften III, hrsg. und textkritisch durchgesehen von E. Trunz, kommentiert von H. von Einem <sup>15</sup> (München 2002).
Goethert 1974	Kl.-P. Goethert (Hrsg.), J. J. Winckelmann, De ratione delineandi Graecorum artificum primi artium seculi ex nummis antiquissimis dignoscenda (Mainz 1974).
Gori 1737	A. Fr. Gori, Museum Etruscum exhibens insignia veterum etruscorum monumenta I-II (Florenz 1737).
Gottscheden 1760	J. Chr. Gottscheden (Hrsg.), Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Zum Gebrauche der Liebhaber derselben (Leipzig 1760).
Gregorovius 1980	F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter. Von der Zeit Justinians bis zur türkischen Eroberung (München 1980; vollst. Ausg. aufgr. der Erstausgabe Stuttgart 1889).
Grosley 1764	P.-J. Grosley, Nouveaux Mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes suédois III (London 1764).
Grumach 1949	J. W. Goethe, Brief vom 26.3.1818 an H. Meyer, zitiert nach: E. Grumach, Goethe und die Antike. Eine Sammlung II (Potsdam 1949).
Guarnacci 1767	M. Guarnacci, Origini italiane o siano memorie istorico-etrusche sopra l'antichissimo regno d'Italia e sopra I di lei primi abitatori nei secoli più remoti I (Lucca 1767).
d'Hancarville 1766-1767	P. d'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S. M. Britanique en cour de Naples I-IV (Neapel 1766-1767).

- d'Hancarville 1801-1802 P. Fr. H. d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S. M. Britanique en cour de Naples I-II* (Florenz 1801-1802).
- Hegel 1970 G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden. Theorie-Werkausgabe XII Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Frankfurt am Main 1970).
- Herbig 1938 R. Herbig (Hrsg.), *Johann Martin von Wagners Beschreibung seiner Reise nach Griechenland (1812-1813)*, in: *Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft XIII Würzburger Festgabe Heinrich Bulle* (Stuttgart 1938) 1-46.
- Héron de Villefosse 1896 A. Héron de Villefosse, *Catalogue sommaire des marbres antiques. Musée du Louvre, Departement des antiquités grecques et romaines* (Paris 1896).
- Heyne 1770 Chr. G. Heyne, *Ueber den Kasten des Cypselus ein altes Kunstwerk zu Olympia mit erhobnen Figuren. Nach dem Pausanias. Eine Vorlesung in der Kön. Deutschen Gesellschaft zu Göttingen den 24. Februar 1770* (Göttingen 1770).
- Heyne 1771 Chr. G. Heyne, *Berichtigung und Ergänzung der Winckelmannschen Geschichte der Kunst des Alterthums, Deutsche Schriften I* (Göttingen und Gotha 1771) 204-266.
- Heyne 1772 Chr. G. Heyne, *Einleitung in das Studium der Antike, oder Grundriß einer Anführung zur Kenntniß der alten Kunstwerke* (Göttingen 1772).
- Heyne 1778a Chr. G. Heyne, *Die Künstlerepochen bey Plinius*, in: Heyne 1778c, 165-235.
- Heyne 1778b Chr. G. Heyne, *Ueber den Thron des Amycläus, ein altes Kunstwerk zu Amyclä im Laconischen Gebiete, nach dem Pausanias*, in: Heyne 1778c, 1-114.
- Heyne 1778c Chr. G. Heyne, *Sammlung antiquarischer Aufsätze I* (Leipzig 1778).
- Hirt 1790 A. Hirt, *Über Paestum*, in: K. Ph. Moritz – A. Hirt (Hrsg.), *Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst III* (Berlin 1790).

Hirt 1807	Haben die Griechen die Kunst aus sich selbst geschöpft oder von anderen Völkern erlernt?, in: A. Böttiger (Hrsg.), Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde II (Leipzig 1822) 27-51.
Hirt 1818	A. Hirt, Die neu aufgefundenen Aeginetischen Bildwerke. An Hrn. Director Schelling, in: Fr. A. Wolf (Hrsg.), Litterarische Analekten III (Berlin 1818) 167-204.
Hirt 1821-1827	A. Hirt, Die Geschichte der Baukunst bei den Alten I-IV (Berlin 1821-1827).
Hirt 1833	A. Hirt, Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten (Berlin 1833).
Homolle 1879	Th. Homolle, Statues trouvées à Délos, BCH 3, 1879, 99-110.
Homolle 1880	Th. Homolle, Sue quelques monuments figurés trouvés à Délos, BCH 4, 1880, 29-43.
Hübner 1862	E. Hübner, Die Antiken Bildwerke in Madrid (Berlin 1862).
Jahn 1846	O. Jahn, Die hellenische Kunst. Eine Rede gehalten zur Feier des 9. December 1845 in der akademischen Aula zu Greifswald (Greifswald 1846).
Jahn 1849	O. Jahn, Archaische Reliefs, AZ 7, 1849, Denkmäler und Forschungen Nr. 11, Sp. 113-118.
Jahn 1867	O. Jahn (Hrsg.), Goethes Briefe an Leipziger Freunde <sup>2</sup> (Leipzig 1867).
Jahn 1868a	O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft. Populäre Aufsätze (Bonn 1868).
Jahn 1868b	O. Jahn, Die hellenische Kunst, in: Jahn 1868a, 115-182.
Jahn 1868c	O. Jahn, Die alte Kunst und die Mode, in: Jahn 1868a, 219-244.
Kekulé von Stradonitz 1869	R. Kekulé von Stradonitz, Die antiken Bildwerke im Theseion von Athen (Leipzig 1869).
Kekulé von Stradonitz 1901	R. Kekulé von Stradonitz, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im neunzehnten Jahrhundert. Rede bei Antritt des Rectorats gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität am 15. October 1901 (Berlin 1901).



Kekulé von Stradonitz 1922	R. Kekulé von Stradonitz, Die griechische Skulptur. Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin <sup>3</sup> (Berlin 1922).
Kephalides 1818	A. W. Kephalides, Reise durch Italien und Sicilien I-II (Leipzig 1818).
Klein 1904	W. Klein, Die Geschichte der Griechischen Kunst I Die Griechische Kunst bis Myron (Leipzig 1904).
Klenze 1824a	L. von Klenze, Tempel-Skulpturen von Selinunt, L. Schorn (Hrsg.), Kunst=Blatt, Nr. 8, Montag, 26.1.1824, 29-32. Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 244, Freitag, 11. Oktober 1811, 973-976.
Klenze 1824b	L. von Klenze, Sculptures of the Temple of Selinuntium, The London literary gazette and journal of belles lettres, arts, ..., Nr. 388, Samstag, 26.6.1824, 410 f.
Klenze 1824c	L. von Klenze, The London literary gazette and journal of belles lettres, arts, ..., Nr. 378, Samstag, 17.4.1824, 251 f.
Klenze 1824d	L. von Klenze, The new monthly magazine and literary journal, Vol. XII Historical register, Foreign varieties, 1.5.1824, 209 f.
Koldewey – Puchstein 1899	R. Koldewey – O. Puchstein, Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien I-II (Berlin 1899).
Kunze 1990a	M. Kunze, Winckelmanns Sicht der griechischen Denkmäler, in: Kunze 1990b, 8-20.
Kunze 1990b	M. Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann. Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung (Stendal 1990) 8-20.
Kunze 1991	M. Kunze, Stil und Geschichtsutopie. Winckelmanns Entdeckung des Etruskischen, WissZBerl 40, 1991, 69-73.
Kunze 2009a	M. Kunze, Die griechischen Götter und die Religion der Etrusker, in: Kunze 2009b, 43-56.
Kunze 2009b	M. Kunze (Hrsg.), Die Etrusker. Die Entdeckung Ihrer Kunst seit Winckelmann. Ausstellungskatalog Stendal (Ruhpolding und Mainz 2009).
La Chausse 1706	M. A. de La Chausse, Le grand cabinet Romain ou recueil d'antiquités Romaines (Amsterdam 1706).

Labacco 1559	A. Labacco, Libro appartenente a l'Architettura nel qual si figurano alcune notabili Antiquità di Roma <sup>2</sup> (Rom 1559; Erstausgabe Rom 1552).
Leonardos 1895	M. Leonardos, Basileios Ioannou: Kouros ex Attikēs, AEphem 1895, 75-84.
Le Roy 1758	J.-D. Le Roy, Les Ruines des plus beaux monuments de la Grece. Ouvrage divisé en deux parties, où l'on considere, dans la premiere, ces monuments du côté de l'Histoire; et dans la seconde, du côté de l'Architecture II (Paris 1758).
Loeschke 1879	G. Loeschke, Altattische Grabstelen, AM 4, 1879, 289-306.
Loeschke 1879-1886	G. Loeschke, Festschriften der Universität Dorpat 1879-1886.
Loewy 1900	E. Loewy, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst (Rom 1900).
Loewy 1909	E. Loewy, Typenwanderungen, ÖJh 12, 1909, 243-304.
Maffei 1732	S. Maffei, Verona illustrata III contiene La notizia delle cose in questa città piu osservabili (Verona 1732).
Maffei 1749	S. Maffei, Museum Veronense. Hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio (Verona 1749).
Major 1768	Th. Major, The ruins of Paestum, otherwise Posidonia in Magna Graecia (London 1768).
Mazochius 1754	A. S. Mazochius, Commentarii in Regii Herculaneis musei Aeneas tabulas Heracleenses I (Neapel 1754).
Mazzella 1596	S. Mazzella, Descrittione del Regno di Napoli (Neapel 1596).
Merula 1636	P. Merula, Cosmographiae Generalis Libri Tres. Item Geographiae Particularis Quatuor. Quibus Europa in genere; speciatim Hispania, Gallia, Italia, describuntur. Cum tabulis Geographicis aeneis, multo quam antehac accuratioribus II, 4 <sup>3</sup> (Amsterdam 1636).
Meyer – Schulze 1809	H. Meyer – J. Schulze (Hrsg.), Winckelmann's Werke III, welcher den ersten Theil der Kunstgeschichte enthält (Dresden 1809).
Meyer – Schulze 1812	H. Meyer – J. Schulze (Hrsg.), Winckelmann's Werke V, welcher den dritten Theil der Kunstgeschichte enthält (Dresden 1812).

Meyer 1824	J. H. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprung bis zum höchsten Flor. Erste Abtheilung den Text enthaltend (Dresden 1824).
Milchhöfer 1881	A. Milchhöfer, Miscellen. Zu altgriechischen Kunstwerken II der „Apollo“ von Tenea, AZ 39, 1881, 54 f.
Milchhöfer 1883	A. Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland (Leipzig 1883).
Millin 1811	A. L. Millin, Galerie mythologique: Recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens I-II (1811).
Millingen 1826	J. Millingen, Ancient inedited monuments. Ser. II Statues, busts, bas-reliefs, and other remains of Grecian art, from collections in various countries (London 1826) 1 f., plate 1.
Mirabella e Alagona 1613	V. Mirabella e Alagona, Dichiarazioni della Pianta dell'abtiche Siracuse e d'alcune scelte Medaglie d'esse e de' Principe che quelle possederterro (Neapel 1613).
Montfaucon 1719-1724	B. de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures I, 1 – V, 2 (Paris 1719-1724).
Morghen 1766	F. Morghen, Sei vedute delle rovine di Pesto (Neapel 1766).
Müller 1820	K. O. Müller, Ueber den angeblich ägyptischen Ursprung der griechischen Kunst. Ein Brief an L. Schorn. 1820, in: Müller 1873, I 20-35.
Müller 1824	K. O. Müller, Geschichten hellenischer Stämme und Städte III Die Dorier, zweite Abtheilung (Breslau 1824).
Müller 1825a	Müller, Einige unedirte oder wenig bekannte Monumente des ältern oder des hieratischen Styls I Das Samothrakische Relief, in: Böttiger 1825, 35-40.
Müller 1825b	Müller, Einige unedirte oder wenig bekannte Monumente des ältern oder des hieratischen Styls II Fragment einer sitzenden Statue auf der heiligen Strasse zum Didymäischen Apollon bei Milet, in: Böttiger 1825, 63-66.

Müller 1826/1827	K. O. Müller, Die Geschichte der griechischen Kunst und ihre neuesten Darsteller. (Recension von H. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und F. Thiersch, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen). 1826. 1827., in: Müller 1873, II 91-185.
Müller 1827	K. O. Müller, Fortsetzung der Recension über Heinrich Meyers Geschichte der bildenden Kunst bey den Griechen, und Friedrich Thiersch über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, Jahrbücher der Literatur 38, 1827, 258-290.
Müller 1830	K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (Breslau 1830).
Müller 1848	K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst <sup>3</sup> (Breslau 1848).
Müller 1873	K. O. Müller, Kunstarchäologische Werke I-II 1817-1827 (Berlin 1873).
Münter 1790	Fr. Münter, Nachrichten von Neapel und Sicilien, auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt (Kopenhagen 1790).
Murray 1880	A. St. Murray, A History of Greek sculpture I From the earliest times down to the age of Pheidias (London 1880).
Newton 1861-1863	Ch. T. Newton, A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae I-III (London 1861-1863).
Newton 1865	Ch. T. Newton, Travels and Discoveries in the Levant I-II (London 1865).
Nietzsche 1988	Fr. Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von G. Colli und M. Montinari I Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873 (Berlin, New York, München 1988).
Overbeck 1853a	J. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst I Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis (Braunschweig 1853).
Overbeck 1853b	J. Overbeck, Kunstarchäologische Vorlesungen im Anschluss an das akademische Kunstmuseum in Bonn (Braunschweig 1853).
Overbeck 1857-1858	J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde I-II (Leipzig 1857-1858).

Overbeck 1859	J. Overbeck, Die Archäologische Sammlung der Universität Leipzig (Leipzig 1859).
Overbeck 1893	J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik I <sup>4</sup> (Leipzig 1893).
Paci – Sconocchia 1998	G. Paci – S. Sconocchia (Hrsg.), Ciriaco d’Ancona e la cultura antiquaria dell’Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio Ancona 6 – 9 febbraio 1992 (Reggio Emilia 1998).
Paciaudi 1761	P. M. Paciaudi, Monumenta Peloponnesia I-II (Rom 1761).
Pacichelli 1703	G. P. Pacichelli, Il Regno di Napoli in Prospettiva diviso in dedeci provincie I-III (Neapel 1703).
Palladio 1570	A. Palladio, I Quattro Libri dell’Architettura I (Venedig 1570).
Pancrazi 1751-1752	G. M. Pancrazi, Antichità Siciliane spiegate I-II (Neapel 1751-1752).
Paoli 1745	S. Paoli, De Patena Argentea Forocorneliensi, olim (ut fertur) S. Petri Chrysologi, Dissertatio (Neapel 1745).
Paoli 1784	P. A. Paoli, Paesti quod Posidoniam etiam dixere rudera. Rovine della Citta di Pesto detta ancora Posidonia (Rom 1784).
Potts 1982	A. Potts, Winckelmann’s Constuction of History, in: Art History 5, 1982, 377-407.
Poulsen 1912	F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst (Leipzig 1912).
Perrot – Chipiez 1898-1914	G. Perrot – Ch. Chipiez, Histoire de l’art dans l’antiquité : Égypte, Phénicie, Asie Mineure, Grèce, Perse, Étrurie, Rome VII- X (Paris 1898-1914).
de Piles 1755	R. de Piles, Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris (Paris 1755).
Piranesi 1761	G. B. Piranesi, Della Magnificenza ed Architettura de’ Romani (Rom 1761).
Piranesi 1778	G. B. Piranesi, Differentes vues de quelques restes de trios grands edifices qui subsistent encore dans le milieu de l’ancienne ville de Pesto autrement Posidonia, qui est située dans la Luganie (Unterscheidheim 1973; Faks.-Neudr. der Ausgabe Rom 1778).

Pisani 1823	P. Pisani, Memoria sulle opere di scultura in Selinunte ultimamente scoperte (Palermo 1823).
Pittakis 1838	K. S. Pittakis, Nr. 80, AEphem 1838, 126-130.
Pitton de Tournefort 1718	M. Pitton de Tournefort, Relation d'un voyage du levant, fait par ordre du roi : Contenant l'histoire ancienne & moderne de plusieurs isles de l'Archipel, de Constantinople, des côtes de la Mer noire, de l'Arménie, de la Géorgie, des frontières de Perse & de l'Asie Mineure I (Amsterdam 1718).
Pococke 1745	R. Pococke, A Description of the East and some other Countries II, 2 (London 1745).
Pococke 1755a	R. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes und einiger anderer Länder I Von Palästina, Syrien, Mesopotamien, Cypern und Candien, übers. von C. E. von Windheim und mit einem Vorw. vers. von J. L. von Mosheim (Erlangen 1755).
Pococke 1755b	R. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes und einiger anderer Länder III Von den Inseln des Archipelagus, Kleinasien, Thracien, Griechenland und einigen anderen Theilen von Europa, übers. von C. E. von Windheim und mit einem Vorw. vers. von J. L. von Mosheim (Erlangen 1755).
Raoul-Rochette 1825	M. Raoul-Rochette, Cours d'archéologie (Paris 1828).
Riedesel 1771	J. H. Riedesel, Reise durch Sizilien und Grossgriechenland (Zürich 1771).
Riedesel 1940	J. H. Riedesel, Randbemerkungen über eine Reise nach der Levante 1768 (Darmstadt 1940).
Riegl. 1901	A. Riegl, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern (Wien 1901).
Riegl 1923	A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik <sup>2</sup> (Berlin 1923).
Rilke 1955	R. M. Rilke, Sämtliche Werke, hrsg. von E. Zinn (Frankfurt am Main 1955).
Rode 1796	A. Rode, Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst I (Leipzig 1796).

Ross 1840-1852	L. Ross, Reisen auf den griechischen Inseln des ägäischen Meeres I-IV (Stuttgart und Tübingen 1840-1852).
Ross 1846	L. Ross, Hellenika. Archiv archäologischer, philologischer, historischer und epigraphischer Abhandlungen und Aufsätze. In periodischen Heften I-II (Halle 1846).
Ross 1850	L. Ross, Griechische Baudenkmäler. 1. Die Statuen am heiligen Wege der Branchiden, AZ 8, 1850, Sp. 129-134.
Ross 1855-1861	L. Ross, Archäologische Aufsätze I-II (Leipzig 1855-1861).
Rousseau 1755	J.-J. Rousseau, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (Amsterdam 1755).
Sanfelice 1971	Lettera di Ferdinando Sanfelice al Re Carlo di Borbone, in: P. Laveglia, Paestum dalla decadenza alla riscoperta fino al 1860. Primi studi primi provvedimenti di tutela, in: Scritti in memoria di Leopoldo Cassese II (Neapel 1971) 248.
Sauerland 1907	M. Sauerland, Griechische Bildwerke <sup>2</sup> (Düsseldorf 1907).
Scalamontius 1792	F. Scalamontius, Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani, in: G. Colucci, Delle antichità Picene XV (Fermo 1792).
Scaliger 1628	J. C. Scaliger, Illustriss. Viri Iosephi Scaligeri, Iulii Caes. À Burden F. Epistolae omnes quae reperiri potuerunt. Nunc primum collectae ac editae; caeteris praefixa est ea quae de gente Scaligera, in qua de autoris vita & sub finem Danielis Heinsii de morte eius altera (Frankfurt 1628).
Schultz 1965	A. Schultz (Hrsg.), Johann Hermann von Riedesels Reise durch Sizilien und Großgriechenland (Berlin 1965).
Sérieys 1802	A. Sérieys (Hrsg.), Lettres de Paciaudi, bibliothécaire et antiquaire du duc de Parme, historiographe de l'ordre de Malte [...] au Comte de Caylus. Avec un Appendice, des Notes et un Essai sur la vie et les écrits de cet antiquaire italien (Paris 1802).
Serlio 1537	S. Serlio, Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifice, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio e Composito. Con gli essempli dell'antichità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio (Venedig 1537).

Serlio 1540	S. Serlio, Architettura III Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le alter che sono in Italia e fuori de Italia (Venedig 1540).
Shute 1912	J. Shute, The first and chief Groundes of Architecture (London 1912; Reprint der Originalausgabe London 1563).
Sickler – Reinhart 1810	Fr. Sickler – C. Reinhart, Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst I (Leipzig 1810).
Sieveking – Curtius 1913	J. Sieveking – L. Curtius (Hrsg.), Kleine Schriften von Adolf Furtwängler II (München 1913).
Society of Dilettanti 1797-1821	Society of Dilettanti (Hrsg.), Antiquities of Ionia I-II (London 1797).
Spon – Wheler 1679	J. Spon – G. Wheler, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait aux années 1675 et 1676 II (Amsterdam 1679).
Spon – Wheler 1690	J. Spon – G. Wheler, Italiänische, dalmatische, griechische und orientalische Reise-Beschreibung. Worinn allerhand merkwürdige, vormals in Europa unbekannte Antiquitäten enthalten, welche Jacob Spon, Med. Doctor, und Georgius Wheler, Englischer von Adel, als die obbenannte Lande, im Jahre 1675 und 1676 durchreiset, fleissig zusammen getragen, und der Welt, zu nützlicher Nachricht, in den Druck befördert, übers. von I. Menudier I-II (Nürnberg 1690).
Spratt – Forbes 1847	T. A. B. Spratt – E. Forbes, Travels in Lycia, Milyas and the Cibyratis I-II (London 1847).
Stackelberg 1829	Stackelberg, Bassorilievo di Samotrace, Annali dell'instituto di corripendenza archeological I (Rom 1829).
Stark 1848	K. B. Stark, Kunst und Schule. Zur deutschen Schulreform (Jena 1848).
Stark 1880	K. B. Stark, Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst (Leipzig 1880).
Stieglitz 1792	C. L. Stieglitz, Geschichte der Baukunst der Alten (Leipzig 1792).
Stolberg 1877	Fr. Leopold Graf zu Stolberg, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien II <sup>2</sup> (Mainz 1877).



Stuart – Revett 1762-1816	J. Stuart – N. Revett, <i>The antiquities of Athens : measured and delineated</i> I-IV (London 1762-1816).
Stuart – Revett 2008	J. Stuart – N. Revett, <i>The antiquities of Athens : measured and delineated</i> III, 6 (New York 2008; Reprint von London 1794).
Swinburne 1785	H. Swinburne, <i>Reisen durch Beide Sizilien, welche in den Jahren 1777, 1778, 1779 und 1780 von Heinrich Swinburne, Esqr. zurückgelegt worden, übers. und mit Anm. erläutert von J. R. Forster II</i> (Hamburg 1787; engl. Originalausgabe London 1785).
Texier 1839-1849	Ch. Texier, <i>Description de l'Asie Mineure faite par ordre du Gouvernement Francais de 1833 à 1837</i> I-III (Paris 1839-1849).
Texier 1882	Ch. Texier, <i>L'Univers. Histoire et description de tous les Peuples</i> XII <i>Asie Mineure. Description géographique, historique et archéologique des Provinces et des Villes de la Chersonnèse d'Asie</i> (Paris 1862).
Thevet 1985	A. Thevet, <i>Cosmographie de Levant</i> , hrsg. von F. Lestrigant (Lyon 1985; Originalausgabe Lyon 1556).
Thiersch 1816	Fr. Thiersch, <i>Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Erste Abhandlung, Einleitung und älteste Epoche enthaltend. Vorgelesen in einer öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften zu München am 28. März 1816</i> (München 1816).
Thiersch 1819a	Fr. Thiersch, <i>Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Zweyte Abhandlung, die Epoche der Kunstentwicklung enthaltend. Vorgelesen in einer öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften zu München am 12. Oktober 1819 zur Feyer des Namensfestes Seiner Majestät des Königs</i> (München 1819).
Thiersch 1819b	Fr. Thiersch, <i>Ueber die mythologische Bedeutung der auf Ägina gefundenen Bildsäulen</i> , in: Böttiger 1820-1825, I 137-160.
Thiersch 1825	Fr. Thiersch, <i>Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Dritte Abhandlung, die Epoche des vollendeten Kunststyles enthaltend. Vorgelesen in einer öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften zu München am 28. März 1825, zur Feyer des 66<sup>sten</sup> Stiftungstages derselben</i> (München 1825).

Thiersch 1827	Fr. Thiersch, Ueber das Alter und die Wichtigkeit der Bildwerke von Selinus in Sicilien, Kunst-Blatt Nr. 98 f., Donnerstag, den 6. December und Montag, den 10. December 1827, 389-391. 393 f.
Thiersch 1829	Fr. Thiersch, Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen <sup>2</sup> (München 1829).
Thomas 1981	R. Thomas, Athletenstatuetten der Spätarchaik und des Strengen Stils (Rom 1981).
Tischbein 1791	J. H. W. Tischbein, Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years MDCCLXXXIX and MDCCLXXX. I (Neapel 1791).
Urlichs 1867	L. Urlichs, Die Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande (München 1867).
Vasari 1967	G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568 II, hrsg. von R. Battarini – P. Barocchi (Florenz 1967) 1-32.
Wagner 1817	J. M. Wagner, Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz Seiner Königl. Hoheit des Kronprinzen von Baiern. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Fr. W. J. Schelling (Stuttgart und Tübingen 1817).
Welcker 1849	Fr. G. Welcker, Alte Denkmäler. I Die Giebelgruppen und andere griechische Gruppen und Statuen (Göttingen 1849).
Welcker 1850	Fr. G. Welcker, Alte Denkmäler II Basreliefe und geschnittne Steine (Göttingen 1850).
Wickhoff – Ritter von Hartel 1895	F. Wickhoff – W. Ritter von Hartel (Hrsg.), Die Wiener Genesis, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 15/16 (Prag 1895).
Wilkins 1807	W. Wilkins, The antiquities of Magna Graecia (London 1807).
Wilkins 1812	W. Wilkins, The Civil Architecture of Vitruvius [...]; With an introduction, containing an historical view of the rise and progress of architecture amongst the Greeks (London 1812).

Winckelmann 1756	J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst <sup>2</sup> (Dresden 1756).
Winckelmann 1764	J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764).
Winckelmann 1767	J. J. Winckelmann, Monumenti antichi inediti (Rom 1767).
Winckelmann 1967	J. J. Winckelmann, Monumenti antichi inediti I Trattato preliminare dell'arte del disegno degli antichi popoli, Kunsttheoretische Schriften 8 (Rom 1967, verkleinerter Faksimileneudruck von 1767) S. I-CIII.
Winckelmann 1970	J. J. Winckelmann, Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée a son Eminence Monseigneur le Cardinal Aléxandre Albani (Baden-Baden 1970; Faksimileneudruck der 1. Ausgabe Florenz 1760).
Winckelmann 1974	K.-P. Goethert (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, De ratione delineandi Graecorum artificum primi artium seculi ex nummis antiquissimis dignoscenda (Mainz 1974).
Winckelmann 1996	St.-Gerrit Bruer – M. Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, Von der Restauration der Antiken. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns, bearb. von M. Kunze, Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß 1 (Mainz 1996).
Winckelmann 2001	A. H. Borbein – M. Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, Schriften zur antiken Baukunst. Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten sowie zeitgenössische Rezensionen, bearb. von M. Gross – M. Kunze – A. Rügler, Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß 3 (Mainz 2001).
Winckelmann 2002	A. H. Borbein – Th. W. Gaethgens – J. Irmischer – M. Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterhums. Text (Erste Aufl. Dresden 1764, zweite Aufl. Wien 1776), Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß 4, 1 (Mainz 2002).

- Winckelmann 2006a A. H. Borbein – Th. W. Gaethgens – J. Irmscher – M. Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums. Katalog der Denkmäler (Erste Aufl. Dresden 1764, zweite Aufl. Wien 1776), bearbeitet von M. R. Hofter – A. Rügler – A. H. Borbein, Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß 4, 2 (Mainz 2006).
- Winckelmann 2006b A. H. Borbein – Th. W. Gaethgens – J. Irmscher und M. Kunze (Hrsg.), J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums. Allgemeiner Kommentar: erste Aufl. Dresden 1764, zweite Aufl. Wien 1776, bearbeitet von M. Kunze – M. Kreikenbom – B. Maucolin – A. Rügler, Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß 4,3 (Mainz 2006).
- Winckelmann 2006c A. H. Borbein – Th. W. Gaethgens – Jh. Irmscher und M. Kunze (Hrsg.), J. J. Winckelmann, Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1767), bearbeitet von E. Hofstetter – M. Kunze – B. Maucolin – A. Rügler, Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß 4,4 (Mainz 2006).
- Winter 1887 F. Winter, Zur altattischen Kunst, JdI 2, 1887, 216-237.
- Wolf 1807 Fr. A. Wolf – Ph. Buttmann (Hrsg.), Museum der Alterthums-Wissenschaft I Fr. A. Wolf, Darstellung der Alterthums-Wissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth (Berlin 1807).
- Zampullo 1602 M. Zampullo, Sommario Istorico (Neapel 1602).
- Zedler 1732 J. H. Zedler, Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden ... (Halle und Leipzig 1732).
- Zoëga 1808 G. Zoëga, Li Bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega, publicati in Roma da Pietro Piranesi I-II (Rom 1808).

### 14.2.3 Sekundärliteratur

- Aebli 1991 D. Aebli, Winckelmanns Entwicklungslogik der Kunst (Frankfurt am Main 1991).
- Aghion – Avisseau-Broustet 2002 I. Aghion – M. Avisseau-Broustet (Hrsg.), Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2002).
- Alscher 1963 L. Alscher, Götter vor Gericht. Das Fälschungsproblem des Bostoner „Throns“, die klassisch-griechische Kunst und die Archäologen (Berlin 1963).
- Altheim 1930 F. Altheim, Griechische Götter im alten Rom, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 22,1 (Giessen 1930).
- Amandry 1953 P. Amandry, FdD II, La colonne des Naxiens et le portique des Athéniens (Paris 1953).
- Amandry 1988 P. Amandry, A propos des monuments de Delphes: questions de chronologie, BCH 112, 591-609.
- Amyx 1988 D. A. Amyx, Corinthian vase painting of the archaic period I-III (Berkeley 1988).
- Andreae 2001 B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001).
- Arbel u.a. 1989 B. Arbel – B. Hamilton – D. Jacoby (Hrsg.), Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204 (London 1989).
- Bäbler 1999a DNP XIII (1999) 1001-1008 s. v. II Archäologie. A. Allgemeiner Überblick über die Entwicklung der Epocheneinteilung seit der Antike. B. Die einzelnen Epochenbegriffe (B. Bäbler).
- Bäbler 1999b DNP XIII (1999) 1008-1015 s. v. III Klassische Philologie. A. Begriffssysteme. B. Geschichte der Epochenbezeichnungen. C. Problematik der Epochengliederung (B. Bäbler).
- Bäbler 2004 B. Bäbler, Archäologie und Chronologie. Eine Einführung (Darmstadt 2004).

- Barcelo 1993 P. A. Barcelo, Basileia, Monarchia, Tyrannis. Untersuchungen zu Entwicklung und Beurteilung von Alleinherrschaft im vorhellenistischen Griechenland, *Historia Einzelschriften* 79 (Stuttgart 1993).
- Barsanti 2001 C. Barsanti, Constantinopoli e l'Egeo nei primi decenni del XV secolo: la testimonianza di Cristoforo Buondelmonti, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 56, 2001, 83-254.
- Bastianini – Gallazzi 2001 G. Bastianini – C. Gallazzi (Hrsg.), *Papiri dell'Università degli Studi di Milano VIII Posidippo di Pella, Epigrammi* (Mailand 2001).
- Baumeister 1889 A. Baumeister, Roß, in: *Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften* (Hrsg.), *Allgemeine Deutsche Biographie* XXIX Rodde-Ruesch (Leipzig 1889) 246-253.
- Baumstark 1999 R. Baumstark (Hrsg.), *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. Ausstellungskatalog München* (München 1999).
- Becatti 1941 G. Becatti, *Lo Stile Arcaistico, Critica d'arte. Rivista di arti figurativa* 6, 1941, 32-48.
- Beck – Bol – Bückling 2005 H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling (Hrsg.), *Ägypten – Griechenland – Rom. Abwehr und Berührung. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main* (Frankfurt am Main 2005).
- Bergmann 1991 M. Bergmann, Ein Fragment klassizistischer Kritik am hellenistischen Figurenstil, *JdI* 106, 1991, 231-241.
- Bernbeck 1997 R. Bernbeck, *Theorien in der Archäologie* (Tübingen 1997).
- Bernstein 2004 F. Bernstein, *Konflikt und Migration. Studien zu griechischen Fluchtbewegungen im Zeitalter der sogenannten Großen Kolonisation* (St. Katharinen 2004).
- Bertsch 2005 D. Bertsch, Anton Prokesch von Osten (1795-1876). Ein Diplomat Österreichs in Athen und an der Hohen Pforte. Beiträge zur Wahrnehmung des Orients im Europa des 19. Jahrhunderts (München 2005).
- Berve 1954 H. Berve, Wesenszüge der griechischen Tyrannis, *HZ* 177, 1954, 1-20.
- Berve 1967 H. Berve, *Die Tyrannis bei den Griechen I-II* (München 1967).

- Bessi 2012 B. Bessi, Cristoforo Buondelmonti. Greek Antiquities in Florentine Humanism, *The Historical Review* 9, 2012, 63-76.
- Bichler 1983 R. Bichler, Hellenismus. Geschichte und Problematik eines Epochenbegriffs (Darmstadt 1983).
- Blakolmer 2011 F. Blakolmer, Vom Thronraum in Knossos zum Löwentor von Mykene. Kontinuitäten in Bildkunst und Palastideologie, in: F. Blakolmer (Hrsg.), Österreichische Forschungen zur ägäischen Bronzezeit 2009. Akten der Tagung vom 6. bis 7. März 2009 am Fachbereich Altertumswissenschaften der Universität Salzburg (Wien 2011) 63-80.
- Boardman 1998 J. Boardman, Griechische Plastik. Die spätklassische Zeit und die Plastik in Kolonien und Sammlungen. Ein Handbuch (Mainz am Rhein 1998).
- Boehm 1996 G. Boehm, Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung, in: Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musil und bildender Kunst 1914-1935. Ausstellungskatalog Basel (Basel 1996) 15-38.
- Bol 1989a P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino (Berlin 1989).
- Bol 1989b P. C. Bol, Nr. 78 Archaistische Athena (Athena von Orte), in: Bol 1989a 241-243.
- Bol 2002 P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I Frühgriechische Plastik (Mainz 2002).
- Bol 2004a Künstlerlexikon der Antike II (2004) 96-103 s. v. Myron (P. C. Bol).
- Bol 2004b P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II Klassische Plastik (Mainz 2004).
- Bol 2004c P. C. Bol, Rundplastik, in: Bol 2004b, 1-32.
- Bol 2004d P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke IV (Berlin 1994).
- Bolgar 1977 R. R. Bolgar, The Classical Heritage and its Beneficiaries (Cambridge 1977).

- Borbein 1991 A. H. Borbein, Aloys Hirt 1759-1837, in: Lullies – Schiering 1991, 12-13.
- Borbein 1995 A. H. Borbein, Die Klassik-Diskussion in der Klassischen Archäologie, in: H. Flashar (Hrsg.), Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse (Stuttgart 1995) 205-245.
- Borchardt 1990 J. Borchardt, Götter, Heroen, Herrscher in Lykien. Ausstellungskatalog Linz (Linz 1990).
- Bradké 2004 M. de Bradké, Champollionet ses amis les pharaons (Paris 2004).
- Brahms 1994 T. Brahms, Archaismus. Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus (Frankfurt am Main 1994).
- Brinkmann 2001 Künstlerlexikon der Antike I (2001) 204 f. s. v. Endoios (V. Brinkmann).
- Brinkmann 2002 V. Brinkmann, Die Ausläufer der archaischen Skulptur und die archaischen Formelemente in der Zeit der frühen Klassik, in: Bol 2002, 271-280.
- Brinkmann 2004 V. Brinkmann, Das Grabmal des Aristion, in: Brinkmann – Wünsche 2004, 61-65.
- Brinkmann – Wünsche 2004 V. Brinkmann – R. Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München <sup>2</sup>(München 2004).
- Bröker 2001 Künstlerlexikon der Antike I (2001) 79 s. v. Aridikes (G. Bröker).
- Brouskari 1974 M. S. Brouskari, The Acropolis Museum. A descriptive catalogue (Athen 1974) 71 f. Kat.-Nr. 625 Fig. 134-135.
- Brown – Kleiner 1983 B. L. Brown – D. E. E. Kleiner, Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens, The Journal of the Society of Architectural Historians, 42, 1983, 321-335.
- Bruer 1994 St.-G. Bruer, Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts (Stuttgart 1994).
- Bruneau 1991 Ph. Bruneau, Deliacs (IX), BCH 115, 1991, 375-388.
- Cain 1989 H.-U. Cain, Nr. 124 Relief mit apollinischer Trias und Nike vor Architekturprospekt, in: Bol 1989a, 380-388.



- Cain 1994 H.-U. Cain, Nr. 521 Sog. Ara Albani. Altar oder Basis mit archaischem Götterzug, in: Bol 1994d, 407-413.
- Calder III – Cancik – Kytzler 1991 W. M. Calder III – H. Cancik – B. Kytzler (Hrsg.), Otto Jahn (1813-1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus (Stuttgart 1991).
- Campana 1957 A. Campana, Da codici del Buondelmonti, in: Silloge bizantina in onore di Silvio Giuseppe Mercati, Studi bizantini e neoellenici IX (1957) 28-52.
- Camporeale 2003 G. Camporeale, Die Etrusker. Geschichte und Kultur (Düsseldorf 2003).
- Castillo u. a. 2008 M. J. Castillo Pascual – S. Knippschild – M. García Morcillo et al. (Hrsg.), Images. La antigüedad en las artes escénicas y visuales. Congreso internacional. Images. The reception of antiquity in performing and visual arts. Logroño 22-24 de octubre de 2007 (Logroño 2008).
- Cavanagh 2009 B. Cavanagh (Hrsg.), Sparta and Laconia from Prehistory to Premodern (London 2009).
- Chamay 1996 J. Chamay – S. H. Aufrère, Peiresc (1580-1637). Un précurseur de l'étude des vases grecs, AntK 39, 1996, 38-51.
- Chamay 2000 J. Chamay, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637). Der größte Raritätensammler seiner Zeit, in: Flashar 2000, 13-19.
- Cook 1989 R. M. Cook, The Francis-Vickers Chronology, JHS 109, 1989, 164-170.
- Corbin 1974 P. Corbin, L'Inscription Archaique du Colosse Naxien À Délos, in: Mélanges Helléniques. Offerts à G. Daux (Paris 1974) 57-66.
- Cristofani 1985 M. Cristofani, I bronzi degli Etruschi (Novara 1985).
- Cristofani 1983 M. Cristofani, La scoperta degli Etruschi. Archeologia e Antiquaria nel '700 (Rom 1983).
- Cristofani 1993 M. Cristofani, Der „etruskische Mythos“ zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, in: Wehgartner 1993, 276-291.
- Cuzin – Gaborit – Pasquier 2000 J.-P. Cuzin – J.-R. Gaborit – A. Pasquier (Hrsg.), D'après l'Antique. Ausstellungskatalog Louvre (Paris 2000).

- de Callataÿ 2007 F. de Callataÿ, Winckelmann et les monnaies antiques, in: *Revue des Études Grecques* 120.2, Juli-Dezember 2007, 553-601.
- Delivorrias 2009 A. Delivorrias, The throne of Apollo at the Amyklaion. Old proposals, new perspectives, in: Cavanagh 2009, 133-135.
- della Seta 1907 A. della Seta, La genesi dello scorcio nell'arte greca (Rom 1907).
- Deonna 1909 W. Deonna, Les 'Apollons archaïques': Étude sur le type masculin de la statuaire grecque au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Préf. de M. Henri Lechat. Avec 9 pl. et 202 fig. (Genf 1909).
- Diamandouros u.a. 1976 N. P. Diamandouros – J. P. Anton – J. A. Petropoulos – P. Topping (Hrsg.), *Hellenism and the first Greek War of Liberation (1821-1830). Continuity and Change*, Institute for Balkan Studies 156 (Thessaloniki 1976).
- Döhl 1991a H. Döhl, Karl Otfried Müller 1797-1840, in: Lullies – Schiering 1991, 8 f.
- Döhl 1991b H. Döhl, Johannes Overbeck 1826-1895, in: Lullies – Schiering 1991, 51 f.
- Donohue 2005 A. A. Donohue, *Greek sculpture and the problem of description* (Cambridge 2005).
- Dotter 2014 A. Dotter, *Politische Gewalt im antiken Griechenland: Eine Untersuchung am Beispiel der Staseis in Athen, Argos und Korkyra* (Akademikerverlag 2014).
- Dräger 1994 O. Dräger, *Religionem Significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor, RM 33. Ergänzungsheft* (Mainz 1994).
- Droysen 1833 G. Droysen, *Geschichte Alexanders des Großen* (Hamburg 1833).
- Eggert – Veit 1998 M. K. H. Eggert – U. Veit (Hrsg.), *Theorie in der Archäologie. Zur englischsprachigen Diskussion* (Münster 1998).
- Erichsen 1980 J. Erichsen, *Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus* (Diss. Universität zu Köln Köln 1980).
- Esch 2008 A. Esch, *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II.* (München 2008).

- Fadinger 1996 V. Fadinger, Solons Eunomie-Lehre und die Gerechtigkeitsidee der altorientalischen Schöpfungsherrschaft, in: Gehrke – Möller 1996, 179-218.
- Faustoferri 1993 A. Faustoferri, The throne of Apollo at Amyklai. Its significance and chronology, in: Palagia 1993, 159-166.
- Fehr 2000 B. Fehr, Bildformeln und Bildtypen in der archaisch-griechischen Kunst als Ausdruck von sozialen Normen und Werten, *Hephaistos* 18, 2000, 103-154.
- Fendt u. a. 2014 A. Fendt – C. Sedlarz – J. Zimmer (Hrsg.), Aloys Hirt in Berlin. Kulturmanagement im frühen 19. Jahrhundert (Berlin/ München 2014).
- Ferrara 1964 G. Ferrara, La politica di Solone (Neapel 1964).
- Fittschen 1991 K. Fittschen, Christian Gottlob Heyne 1729-1812, in: Lullies – Schiering 1991, 8 f.
- Flashar 2000 M. Flashar (Hrsg.), Europa à la Grecque. Vasen machen Mode, Ausstellungskatalog Stendal (München 2000).
- Fleming 1962 J. Fleming, Robert Adam and his Circle in Edinburgh & Rome (London 1962).
- Fögen 2010 T. Fögen, Plinius der Ältere zwischen Tradition und Innovation. Zur „Ideologie“ der *Naturalis historia*, in: Kramer – Reitz 2010, 41-61.
- Förtsch 2001 R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (Mainz am Rhein 2001).
- Fränkel 1976 H. Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts <sup>3</sup>(München 1976).
- Franz 2002 J. P. Franz, Krieger, Bauern, Bürger. Untersuchungen zu den Hoplitzen der archaischen und klassischen Zeit (Frankfurt 2002).
- Fräße 1971 K. Fräße, Carl Haller von Hallerstein (1774-1817) (Diss. Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. 1971).
- Frese 1985 P. Frese (Hrsg.), Ein griechischer Traum. Leo von Klenze. Der Archäologe. Ausstellungskatalog München (München 1985).

Friederichs 1859	K. Friederichs, Harmodios und Aristogeiton, eine Gruppe des Kritios, AZ 17, 1859, 65-72.
Frommel - Leuschner 2014	S. Frommel – E. Leuschner (Hrsg.), Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit – Migrationsprozesse in Europa (Rom 2014).
Frommel – Brucculeri 2012	S. Frommel – A. Brucculeri (Hrsg.), L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions (Rom 2012).
Fuchs 1993	W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen 4(München 1993).
Gaertringen 1904	F. Freiherr von Gaertringen (Hrsg.), Thera. Untersuchungen, Vermessungen und Ausgrabungen in den Jahren 1895-1902 III F. Freiherr Hiller von Gaertringen – P. Wilski (Hrsg.), Stadtgeschichte von Thera (Berlin 1904).
Ganschow 2004	Künstlerlexikon der Antike II (2004) 438 s. v. Telephanes (Th. Ganschow).
Geanakoplos 1966	D. J. Geanakoplos, Byzantine East and Latin West: Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance (Oxford 1966).
Geanakoplos 1973	D. J. Geanakoplos, Byzantium and the Renaissance: Greek Scholars in Venice. Studies in the dissemination of Greek learning from Byzantium to Western Europe (Hamden 1973).
Geanakoplos 1976	D. J. Geanakoplos, The Diaspora Greeks: The Genesis of Modern Greek National Consciousness, in: Diamandouros u.a. 1976, 59-77.
Gehrke – Möller 1996	H.-J. Gehrke – A. Möller (Hrsg.), Vergangenheit und Lebenswelt (Tübingen 1996).
Geominy 1984	W. Geominy, Die Florentiner Niobiden (Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1982).
Giglioli 1935	G. Q. Giglioli, L'arte Etrusca (Mailand 1935).
Giuliani 1979	L. Giuliani, Die archaischen Metopen von Selinunt (Mainz 1979).
Giuliani 2005	L. Giuliani, Der Koloss der Naxier, in: L. Giuliani (Hrsg.), Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 13-27.

- Goette – Palagia 2005 H. R. Goette – O. Palagia (Hrsg.), Ludwig Ross und Griechenland. Akten des internationalen Kolloquiums, Athen, 2.-3. Oktober 2002 (Rahden/ Westf. 2005).
- Golda 1997 Th. Golda, Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus (Mainz 1997).
- Görgemanns 1991 H. Görgemanns (Hrsg.), Die griechische Literatur in Text und Darstellung I Archaische Periode (Stuttgart 1991).
- Grafton – Hall 1950 A. Grafton – J. V. Hall Jr., Life of Julius Caesar Scaliger (1484-1558), *TransactAmPhilosSoc* 40.2, 1950, 85-170.
- Greco 2000 E. Greco, Tradizione ed innovazione nell'urbanistica greca in età arcaica, in: Krinzinger 2000, 13-22.
- Grell 1989 Ch. Grell (Hrsg.), Primitivisme et Mythes des Origines dans la France des Lumieres 1680-1820. Colloque, Sorbonne 24.-25. Mai 1988 (Paris 1989).
- Gruben 1997 G. Gruben, Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen, *JdI* 112, 1997, 261-416.
- Gruben 2001 Griechische Tempel und Heiligtümer <sup>5</sup>(München 2001).
- Grunwald 1977 Chr. Grunwald, Die Aegineten Ergänzungen, in: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Ausstellungskatalog Köln (Köln 1977) 243-250.
- Guarducci 1959-60 M. Guarducci, L'epigrafe arcaica dell'Apollo dei Nassii a Delo, *ASAtene* 37/38, 1959-60, 243-247.
- Günther 1999a H. Günther, Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus, in: Baumstark 1999, 149-167.
- Günther 1999b H. Günther, Kult der Primitivität im Klassizismus, in: Saage – Seng 1999, 62-108.
- Günther 2008 L.-M. Günther, Griechische Antike (Tübingen 2008) v.a. 84-94.
- Günther 2014 H. Günther, Serlio und Scamozzi. Wege der Architekturtheorie von Mittelitalien in die Republik Venedig, in: Frommel – Leuschner 2014, 189-203.

- Gutzwiller 2005 K. Gutzwiller (Hrsg.), *The new Posidippus. A Hellenistic poetry book* (Oxford 2005).
- Hafner 1967 G. Hafner, *Das Relief vom Nemisee in Kopenhagen*, JdI 82, 1967, 246-274.
- Hafner 1990 G. Hafner, *Cessavit deinde ars...*, RdA 14, 1990, 29-34.
- Haider 2004 P. W. Haider, *Kontakte zwischen Griechen und Ägyptern und ihre Auswirkungen auf die archaisch-griechische Welt*, in: Rollinger – Ulf 2004, 447-491.
- Haller von Hallerstein 1983 H. Haller von Hallerstein, ... und die Erde gebar ein Lächeln. Der erste deutsche Archäologe in Griechenland Carl Haller von Hallerstein 1774-1817 (München 1983).
- Hamiaux 1992 M. Hamiaux, *Les sculptures grecques. Musée du Louvre Département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines I Des origines à la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.* (Paris 1992).
- Hankey 1963 *Dizionario biografico degli Italiani* V (1963) 707-709 s. v. Bandini, Domenico (A. T. Hankey).
- Hanson 1991 V. D. Hanson (Hrsg.), *Hoplites, The classical Greek battle experience* (London/ New York 1991).
- Harprath – Wrede 1989 R. Harprath – H. Wrede (Hrsg.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposions, 8.-10. September 1986 in Coburg* (Mainz am Rhein 1989) 1-20.
- Harris 2008 W. V. Harris (Hrsg.), *The monetary systems of the Greeks and Romans* (New York 2008).
- Hartmann 1979 J. B. Hartmann, *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, bearb. u. hrsg. von K. Parlasca (Tübingen 1979).
- Hauser 1999 DNP XIV (1999) 206-215 s. v. *Archäologische Methoden* (S. R. Hauser).
- Havelock 1964 Chr. M. Havelock, *Archaistic Reliefs of the Hellenistic Periode*, AJA 68, 1964, 43-58.
- Helm 2000 Chr. Helm, *Ludwig Ross und seine Bedeutung für die Klassischen Altertumswissenschaften* (Tübingen 2000).

Hendrix 2013	J. S. Hendrix, The contradiction between form and function in architecture (London 2013).
Heres 1977	G. Heres, Die Sammlung Bellori. Antikenbesitz eines Archäologen im 17. Jahrhundert, <i>Etudes et Travaux</i> 10, 1977, 6-38.
Hermayr 2001	Künstlerlexikon der Antike I (2001) 184 f. s. v. Dipoinos (A. Hermayr).
Hermayr 2004	Künstlerlexikon der Antike II (2004) 398. s. v. Skyllis (A. Hermayr).
Heuss 1946	A. Heuss, Die archaische Zeit Griechenlands als geschichtliche Epoche, <i>AuA</i> 2, 1946, 26-62.
Himmelfann-Wildschütz 1961	N. Himmelfann-Wildschütz, Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie, <i>MarbWPr</i> 1960 (Marburg/ Lahn 1961).
Höckmann – Vittmann 2005	U. Höckmann – G. Vittmann, Griechische und karische Söldner in Ägypten in archaischer Zeit (7.-6. Jahrhundert v. Chr.) Archäologische Zeugnisse, in: Beck – Bol – Bückling 2005, 97-103.
Hodder 1991	I. Hodder, Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology <sup>2</sup> (Cambridge 1991).
Hodder 2012	I. Hodder (Hrsg.), Archaeological Theory Today <sup>2</sup> (Cambridge 2012).
Hofter 2002	M. R. Hofter, Die unerkannten Griechen. Griechische Originalmonumente im Humanismus der frühen Neuzeit, in: Maischberger – Heilmeyer 2002, 689-703.
Hofter 2008	M. R. Hofter, Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie, <i>Stendaler Winckelmann-Forschungen</i> 7 (Ruhpolding 2008).
Homolle 1909	Th. Homolle, <i>FdD</i> IV, I Art primitive. Art archaïque du péloponnèse et des îles (Paris 1909).
Hölscher 2006	T. Hölscher, Greek styles and Greek art in Augustan Rome: issues of the present versus records of the past, in: Porter 2006, 237-269.
Hülsen 1910	Chr. Hülsen, <i>Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiano latino 4424</i> (Leipzig 1910).

- Isager 1998 J. Isager, Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters in the History of Art <sup>2</sup>(Odense 1998).
- Jahn 1991 J. Jahn, Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe (Berlin 1991).
- Jeffrey 1990 L. H. Jeffrey, The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B. C. <sup>2</sup>(Oxford 1990).
- Jenkins – Sloan 1996 I. Jenkins – K. Sloan, Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection (London 1996).
- Jessen 1991 H. B. Jessen, Georg Zoëga 1755-1809, in: Lullies – Schiering 1991, 10 f.
- Kalkmann 1898 A. Kalkmann, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius (Berlin 1898).
- Kaltsas 2003 N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2003).
- Kaminski 2004 G. Kaminski, Reliefplastik, in: Bol 2004b, 51-63.
- Kanerva 2006 L. Kanerva, Between science and drawings. Renaissance architects on Vitruvius's educational ideas (Helsinki 2006).
- Kansteiner u. a. 2007 S. Kansteiner – L. Lehmann – B. Seidensticker – K. Stemmer (Hrsg.), Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Ausstellung in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin (Berlin 2007).
- Karakasi 2001 K. Karakasi, Archaische Koren (München 2001).
- Karanastassis 2002 P. Karanastassis, Hocharchaische Plastik, in: Bol 2002, 171-222, Abb. 249-304.
- Kenzler 2000 U. Kenzler, Vom dörflichen Versammlungsplatz zum urbanen Zentrum. Die Agora im Mutterland und in den Kolonien, in: Krinzinger 2000, 23-28.
- Kienast 1965 D. Kienast, Die innenpolitische Entwicklung Athens im 6. Jh. und die Reformen von 508, HZ 200, 1965, 265-283.
- Kinzl 1995 K. H. Kinzl (Hrsg.), Demokratia. Der Weg zur Demokratie bei den Griechen (Darmstadt 1995).



Klein 1904	W. Klein, Die Geschichte der Griechischen Kunst I Die Griechische Kunst bis Myron (Leipzig 1904).
Kleine 1973	J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles (Tübingen 1973).
Kleiner 1968	G. Kleiner, Die Ruinen von Milet (Berlin 1968).
Koerner 1963	R. Koerner, Cyriacus von Ancona, Das Altertum 9, 1963, 164-175.
Kokkorou-Alewrass 1995	G. Kokkorou-Alewrass, Archaische Naxische Plastik (Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1975).
Konstantinou 2006	E. Konstantinou (Hrsg.), Der Beitrag der byzantinischen Gelehrten zur abendländischen Renaissance des 14. und 15. Jahrhunderts (Frankfurt am Main 2006).
Kramer – Reitz 2010	N. Kramer – Chr. Reitz (Hrsg.), Tradition und Erneuerung. Mediale Strategien in der Zeit der Flavii (Berlin/ New York 2010).
Krauss 1941	Fr. Krauss, Paestum. Die griechischen Tempel (Berlin 1941).
Kreikenbom 2002	D. Kreikenbom, Reifarchaische Plastik, in: Bol 2002, 133-170.
Krentz 2000	P. Krentz, Deception in Archaic and Classical Greek Warfare, in: van Wees 2000, 167-200.
Krinzinger 2000	Fr. Krinzinger (Hrsg.), Akten des Symposions Die Ägäis und das Westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr. Wien 24.-27.03.1999 (Wien 2000).
Kruft 2013	H.-W. Kruft, Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe (München 2013).
Kunst 2008	C. Kunst, Paestum imagery in European architecture, in: Castillo u. a. (Hrsg.) 2008, 321-332.
Kunze 2009a	M. Kunze (Hrsg.), Die Etrusker. Die Entdeckung ihrer Kunst seit Winckelmann. Ausstellungskatalog Stendal (Ruhpolding 2009).
Kunze 2009b	M. Kunze, Etruskische Kunst. Stil und Perioden, in: Kunze 2009a, 57-156.

Kunze 2011	M. Kunze (Hrsg.), Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik. Ausstellungskatalog Stendal (Ruhpolding 2011).
Kyrieleis 1996	H. Kyrieleis, Der grosse Kuros von Samos (Bonn 1996).
Lang 1950	S. Lang, The Early Publications of the Tempels at Paestum, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13, 1950, 48-64.
Lang 2004	Künstlerlexikon der Antike II (2004) 155-159 s. v. Onatas (B. Lang).
Langlotz 1920	E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik (Leipzig 1920).
Langlotz 1927	E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen I (Nürnberg 1927).
Laveglia 1971	P. Laveglia, Paestum dalla decadenza alla riscoperta fino al 1860. Primi studi primi provvedimenti di tutela, in: Scritti in memoria di Leopoldo Cassese II (Neapel 1971) 181-276.
Le Grand 1895	L. Le Grand (Hrsg.), Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicolaus de Martoni notaire italien (1394-1395), Revue de l'Orient latin 3, 1895, 566-669.
Legrand 1897	É. Legrand, Description des Îles de l'Archipel Grec par Christophe Buondelmonti, Florentin du XV <sup>e</sup> Siècle (Paris 1897).
Lehmann 1951	K. Lehmann, Samothrace. Fourth Preliminary Report, Hesperia 20, 1951, 1-30.
Lehmann – Lehmann 1973	Ph. W. Lehmann – K. Lehmann, Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique (Princeton 1973).
Lehmann – Spittle – Lehmann 1982	K. Lehmann – Ph. W. Lehmann (Hrsg.), Samothrace. Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University Vol. 5 Ph. W. Lehmann – D. Spittle – K. Lehmann, The Temenos (Princeton 1982).
De Libero 1996	L. De Libero, Die archaische Tyrannis (Stuttgart 1996).
Liddell – Scott – Jones 1996	H. G. Liddell – R. Scott – H. S. Jones, A Greek-English Lexicon <sup>9</sup> (Oxford 1996).
Linfert 1989	A. Lindert, "Leukothea"-Relief, in: Bol 1989, 251-253.

Lippold 1924	G. Lippold, Antike Skulpturen der Glyptothek Ny Carlsberg (Leipzig 1924).
Lissarrague 2002	F. Lissarrague, Les vases „étrusques“ du comte de Caylus, in: Aghion – Avisseau-Broustet 2002, 73-81.
Lorenz 2008	T. Lorenz, Plinius und Plutarch. Ihr Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Mauritsch – Petermandl – Rollinger 2008, 729-736.
Lullies – Schiering 1991	R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache <sup>2</sup> (Mainz 1991).
Lullies 1991	R. Lullies, Heinrich Brunn 1822-1894, in: Lullies – Schiering 1991, 47-48.
Luttrell 1989	A. T. Luttrell, The Latins and Life on the Smaller Aegean Islands, 1204-1453, in: Arbel u.a. 1989, 146-157.
Lutz 1991	Th. Lutz, Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum. Ihre Wirkung auf die Architektur und Architekturtheorie besonders in Deutschland (Freiburg 1991).
Maass 1993	M. Maass, Das antike Delphi. Orakel, Schätze und Monumente (Darmstadt 1993).
Maderna-Lauter 2002	C. Maderna-Lauter, Spätarchaische Plastik, in: Bol 2002, 223-269.
Maischberger – Heilmeyer 2002	M. Maischberger – W.-D. Heilmeyer, Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin, Bonn 2002 (Mainz 2002).
Mann 2013	Chr. Mann, Militär und Kriegsführung in der Antike (München 2013).
Marchand 1996	S. L. Marchand, Down from Olympus'. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970 (Princeton 1996).
Martin 1995	J. Martin, Von Kleisthenes zu Ephialtes. Zur Entstehung der athenischen Demokratie, in: Kinzl 1995, 160-212.
Martini 1990	W. Martini, Die archaische Plastik der Griechen (Darmstadt 1990).
Marx 2001	P. A. Marx, Acropolis 625 (Endoiois Athena) and the rediscovery of its findspots, Hesperia 70, 2001, 221-254.

- Masci – Weir 2007 M. E. Masci – M. Weir (Übers.), The birth of ancient vase collecting in Naples in the early eighteenth century, *Journal of the History of Collection* 19, 2007, 215-224.
- Massara 1986 G. Massara, L'immagine letteraria di Paestum, in: Raspi Serra 1986, I 101-118.
- Matz 1929 F. Matz, Der Begriff des Klassischen in der Antiken Kunst, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 23, 1929, 70-78.
- Mauritsch – Petermandl – Rollinger 2008 P. Mauritsch – W. Petermandl – R. Rollinger (Hrsg.), *Antike Lebenswelten. Konstanz – Wandel – Wirkungsmacht. Festschrift für Ingomar Weiler zum 70. Geburtstag* (Wiesbaden 2008).
- McCarthy 1972 M. McCarthy, Documents in the Greek Revival in Architecture, *The Burlington Magazine* 114, 1972, 760-769.
- McHam 2013 S. B. McHam, Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the Natural History (New Haven 2013).
- Mertens 1986 D. Mertens, I templi di Paestum nella prima storiografia dell'architettura antica, in: Raspi Serra 1986, I 159-198.
- Mertens 1993 D. Mertens, der alte Heratempel in Paestum und die archaische Baukunst in Unteritalien (Mainz 1993).
- Meßling 2012 M. Meßling, Champollions Hieroglyphen. Philologie und Weltaneignung (Berlin 2012).
- Metzger 1990 H. Metzger, Zur Forschungsgeschichte in Lykien, in: Borchhardt 1990, 1-6.
- Meyer – Brüggemann 2007 M. Meyer – N. Brüggemann, Kore und Kouros. Weihgaben für die Götter (Wien 2007).
- Michaelis 1908 A. Michaelis, Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen <sup>2</sup>(Leipzig 1908).
- Molhuysen – Blok 1918 Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek IV (1918) 1043-1046 s. v. Orville, Jacobus Philippus d' (P. C. Molhuysen – P. J. Blok).
- Moreno 2001 Künstlerlexikon der Antike I (2001) 373-382 s. v. Kalamis (I) (P. Moreno).

Most 1989	G. W. Most, Zur Archäologie der Antike, AuA 35, 1989, 1-23
Most 2001	G. W. Most, Die Entdeckung der Archaik. Von Ägina nach Naumburg, in: Seidensticker – Vöhler 2001, 20-39.
Möbius 1957	H. Möbius, Zur Problematik des Bostoner Throns, in: Schauenburg 1957, 47-58.
Mülke 2002	Ch. Mülke, Solons politische Elegien und Iamben (Fr. 1-13; 32-37 West). Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar (München 2002).
Müller-Wiener 1961	W. Müller-Wiener, Mittelalterliche Befestigungen im südlichen Jonien, IstMitt 11, 1961, 5-41.
Mustilli 1959	D. Mustilli, Prime Memorie delle rovine di Paestum, in: Studi in onore di Riccardo Filangieri III (Neapel 1959) 105-121.
Napoli Nobilissima 1923	Napoli Nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana, N. S. vol. III, fasc. IX-X (Neapel 1923) 129.
Nerdinger 2000	W. Nerdinger (Hrsg.), Leo von Klenze, Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, [CD]. Schriften und Briefe. Memorabilien. [...] Ausstellungskatalog München (München 2000).
Neumeyer 2002	F. Neumeyer, Quellentexte zur Architekturtheorie. Nachdenken über Architektur. Vitruv, Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio ... (München u. a. 2002).
Niemeier 2002	W.-D. Niemeier, Ludwig Ross – Wegbereiter der Altertumswissenschaft im neuen Griechenland, in: Goette – Palagia 2002, 1-11.
Niemeyer 200	DNP XIV (2000) 912-919 s. v. Klassische Archäologie (H. G. Niemeyer).
Nivelle 1971	A. Nivelle, Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik (Berlin 1971).
Nunn 2012	A. Nunn, Der alte Orient. Geschichte und Archäologie (Darmstadt 2012).
Ober 1996	J. Ober, The Athenian Revolution of 508/7 B. C. Violence, Authority and the Origins of Democracy, in: J. Ober, The Athenian Revolution. Essays on Ancient Greek Democracy and Political Theory (Princeton 1996) 32-52.

- Odorico – Messis 2012 P. Odorico – C. Messis (Hrsg.), *Villes de toute beauté. L'ekphrasis des cités dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Actes du colloque international, Prague, 25-26 novembre 2011* (Paris 2012).
- Ohly, 1967 D. Ohly, *Die Ägineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Ägina. Ein Katalog der Glyptothek München. II Die Westgiebelgruppe. Die Gruppen auf dem Altarplatz. Figürliche Bruchstücke. Akrotere. Aus der Tempelcella. Die klassizistische Restaurierung der Aegineten* (München 2001).
- Oxé 1933 A. Oxé, *Römisch-italische Beziehungen der früharchaischen Reliefgefäße*, BJB 138, 1933, 81-98.
- Palagia 1993 O. Palagia (Hrsg.), *Sculpture from Arcadia and Laconia. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10 – 14, 1992* (Oxford 1993).
- Panagiotopoulos 2005 D. Panagiotopoulos, *Chronik einer Begegnung. Ägypten und die Ägäis in der Bronzezeit* (Kat. 1-5a), in: Beck – Bol – Bückling 2005, 34-49.
- Pane 1980 R. Pane, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi* (Mailand 1980).
- Panofsky 1920 E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwillens*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14, 1920, 321-339.
- Paolini 2000 G. Paolini, *Le Gladiateur Borghèse ou la gloire d'un soldat in connu*, in: Cuzin – Gaborit – Pasquier 2000, 274-295.
- Paravicini 1994-2000 W. Paravicini (Hrsg.), *Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters. Eine analytische Bibliographie I-III* (Frankfurt am Main 1994-2000).
- Parker 1996 V. Parker, *Vom König zum Tyrannen. Eine Betrachtung zur Entstehung der älteren griechischen Tyrannis*, *Tyche* 11, 1996, 165-186.
- Raspi Serra 1986 J. Raspi Serra (Hrsg.), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830 I-II* (Florenz 1986).
- Pavel 1988 O. Pavel, *Solon. Legende und Wirklichkeit* (Konstanz 1988).
- Payen 2006 P. Payen, *Archaisme et époque archaïque en Grèce ancienne*, *Ktema* 31, 2006, 17-31.

Pevsner 1986	N. Pevsner, <i>Studies in Art, Architecture and Design I From Mannerism to Romanticism</i> (London 1986).
Pevsner – Lang 1986	N. Pevsner – S. Lang, <i>The Doric Revival</i> , in: Pevsner 1986, 197-211.
Piel 1963	Fr. Piel, <i>Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Probleme der Kunstwissenschaft I</i> (Berlin 1963).
Plass 1978	H.-G. Plass, <i>Die Tyrannis. In Ihren Beiden Perioden Bei den Alten Griechen. Dargestellt nach Ursachen, Verlauf und Wirkungen</i> (Aalen 1978; Neudruck der 2. Ausg. Leipzig 1859).
Pollit 1974	J. J. Pollit, <i>The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology</i> (Yale 1974).
Pölnitz 1929	W. Freiherr von Pölnitz., <i>Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte II</i> (München 1929).
Pontremoli – Haussoullier 1904	E. Pontremoli – B. Haussoullier, <i>Didymes. Fouilles de 1895 et 1896</i> (Paris 1904).
Porter 2006	J. I. Porter (Hrsg.), <i>Classical Pasts. The Classical traditions of Greece and Rome</i> (Princeton 2006).
Poulsen 1918	F. Poulsen, <i>To italiske Relieffer i Ny Carlsberg Glyptotek, Kunstmuseets Aarsskrift 5, 1918, 78-89.</i>
Poulsen 1940	F. Poulsen, <i>Ny Carlsberg Glyptotek. Katalog over antike Skulpturer</i> (Kopenhagen 1940).
Primavesi 2011	O. Primavesi, <i>Das Lächeln der Artemis. Winckelmanns Entdeckung der Farbigkeit griechischer Skulptur</i> , in: Kunze 2011, 16-67.
Queyrel 2012	F. Queyrel, <i>Caylus, de l'antiquaire à l'archéologue. Une méthode différente de celle de Winckelmann</i> , in: Frommel – Brucculeri 2012, 231-239.
Raspi Serra 1992	J. Raspi Serra (Hrsg.), <i>Paestum idea e immagine</i> (Modena 1990).
Raspi Serra 1986	J. Raspi Serra, <i>La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830 I-II</i> (Firenze 1986).

- Rausch 1998 M. Rausch, Kleisthenes, Isagoras, der Rat und das Volk: die athenische Innenpolitik zwischen dem Sturz der Tyrannis und dem Jahr 507 v. Chr., *Chiron* 28, 1998, 355-369.
- Rees 2006 J. Rees, Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765) (Weimar 2006).
- Reichardt 2003 T. Reichardt, Recht und Rationalität im frühen Griechenland (Würzburg 2003).
- Reinhard 1912 K. Reinhard, Hekataios von Abdera und Demokrit, *Hermes* 47, 1912, 492-513.
- Renfrew – Bahn 2000 C. Renfrew – P. Bahn, *Archaeology. Theories, methods and practice* <sup>5</sup>(London 2008).
- Reudenbach 1979 B. Reudenbach, G.B. Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts (München 1979).
- Reuterswärd 1960 Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom. Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen (Stockholm 1960).
- Richter 1955 G. M. A. Richter, *Ancient Italy. A study of the Interrelations of its peoples as shown in their arts* (Ann Arbor 1955).
- Richter 1960 G. M. A. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youth. A study of the development of the Kouros type in Greek sculpture* (London 1960).
- Robert 1919 C. Robert, *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke* (Berlin 1919).
- Rodenwald 1916 G. Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11, 1916, 113-131.
- Roeck 2013 B. Roeck, *Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst* (Berlin 2013).
- Rollinger – Ulf 2004 R. Rollinger – Chr. Ulf, *Griechische Archaik. Interne Entwicklungen – Externe Impulse* (Berlin 2004).



Rouveret 1989	A. Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. V <sup>e</sup> siècle av. J.-C. – I <sup>er</sup> siècle ap. J.-C. (Diss. École française de Rome 1989).
Rubensohn 1892	O. Rubensohn, Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake (Bonn 1892).
Rubensohn 1900	O. Rubensohn, Paros I Geschichte der wissenschaftlichen Erforschung von Paros, AM 25, 1900, 341-372.
Rudolf 1986	H. Rudolf, Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchung zum Stilbegriff im 19. und 20. Jahrhundert (Würzburg 1986).
Rudolph 2003	Chr. Rudolph, Das „Harpyien-Monument“ von Xanthos. Seine Bedeutung innerhalb der spätarchaischen Plastik (Diss. Ruhr-Universität Bochum 2003).
de la Ruffinière du Prey 1982	P. de la Ruffinière du Prey, John Soane. The making of an Architect (Chicago 1982).
Rügler 2009a	A. Rügler, Die Anfänge der Etruskologie. Winckelmanns Vorläufer, in: Kunze 2009a, 9-18.
Rügler 2009b	A. Rügler, Winckelmann: Was ist etruskisch, was nicht?, in: Kunze 2009a, 19-34.
Rumpf 1953	A. Rumpf, Archäologie I Einleitung. Historischer Überblick (Berlin 1953).
Saage – Seng 1999	R. Saage – E.-M. Seng (Hrsg.), Von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert zwischen literarischer Fiktion und frühneuzeitlicher Gartenbaukunst. Symposium Halle 22.-24.09.1997 (Tübingen 1999).
Sarti 2009	S. Sarti, CVA Firenze – Museo Archeologico Nazionale (6).
Schauenburg 1957	K. Schauenburg (Hrsg.), Charites. Studien zur Altertumswissenschaft (Bonn 1957).
Schmidt 1922	E. Schmidt, Archaistische Kunst in Griechenland und Rom (München 1922).
Schmidt 2000	St. Schmidt, „Ein Schatz von Zeichnungen“. Die Erforschung antiker Vasen im 18. Jahrhundert, in: Flashar 2000, 29-47.

- Schmitt 1989 A. Schmitt, Antikenkopie und künstlerische Selbstverwirklichung in der Frührenaissance, in: Harprath – Wrede (Hrsg.) 1989, 1-20.
- Schneider 1999 E. Schneider, Untersuchungen zum Körperbild attischer Kuroi (Möhnesee 1999).
- Schneider 2011 N. Schneider, Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Köln 2011).
- Schrader 1904 H. Schrader, Zum Apollo von Thera, in: Gaertringen 1904, III 281-285.
- Schweitzer 1932 B. Schweitzer, Xenokrates von Athen. Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung, Vortrag gehalten am 10. Januar in öffentlicher Sitzung der Königsberger Gelehrten Gesellschaft (Halle 1932).
- Sedlarz 2004 C. Sedlarz (Hrsg.), Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner (Laatzen 2004).
- Seidensticker – Vöhler 2001 B. Seidensticker – M. Vöhler, (Hrsg.), Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert (Stuttgart 2001).
- Sichtermann 1996 H. Sichtermann, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie (München 1996).
- Sieveking – Curtius 1913 J. Sieveking – L. Curtius (Hrsg.), Kleine Schriften von Adolf Furtwängler II (München 1913).
- Sieveking – Hackl 1912 J. Sieveking – R. Hackl (Hrsg.), Die Königliche Vasensammlung zu München I R. Hackl, Die älteren nichtattischen Vasen (München 1912).
- Siewert 1982 P. Siewert, Die Trittyen Attikas und die Heeresreform des Kleisthenes (München 1982).
- Silvestri 1953-1954 D. Silvestri, De insulis et earum proprietatibus, hrsg. von C. Pecoraro, AttiPalermo 16, 2 (1953-1954) 5-319.
- Snodgrass 1987 A. M. Snodgrass, An Archaeology of Greece. The present state and future scope of a discipline (Berkeley 1987).
- Sparkes 1996 B. A. Sparkes, The Red and the Black. Studies in Greek Pottery (London 1996).

- Splitter 2000 R. Splitter, Die „Kypseloslade“ in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: eine archäologische Rekonstruktion mit einem Katalog der Sagenbilder in der korinthischen Vasenmalerei und einem Anhang zur Forschungsgeschichte (Mainz 2000).
- Sprigath 2007 G. Sprigath, Der Fall Xenokrates von Athen. Zu den Methoden der Antike-Rezeption in der Quellenforschung, zuletzt aktualisiert am 26.02.2007, <http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/php/Sprigath/Xenokrates.htm> (19.11.2009) [zuerst erschienen in: M. Baumbach (Hrsg.), *Tradita et Inventa*. Beiträge zur Rezeption der Antike (Heidelberg 2000) 407-428].
- Stanley 1999 Ph. V. Stanley, *The Economic Reforms of Solon* (St. Katharinen 1999).
- Stark 1880 C. B. Stark, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst* (Leipzig 1880).
- Stephanus 1954 H. Stephanus, *Thesaurus Graecae Linguae* Vol. II A (Graz 1954).
- Steskal 2004 M. Steskal, *Der Zerstörungsbefund 480/79 der Athener Akropolis. Eine Fallstudie zum etablierten Chronologiegerüst* (Hamburg 2004).
- Steuben 1966 H. von Steuben, Nr. 1371 Relief mit Pan und den Nymphen, *Helbig* <sup>4</sup>(Tübingen 1966).
- Stewart 2005 A. Stewart, Posidippus and the Truth in Sculpture, in: Gutzwiller 2005, 183-205.
- Sünderhauf 2004 E. S. Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945* (Berlin 2004).
- Tausch 2000 H. Tausch, *Entfernung der Antike* (Tübingen 2000).
- Thorn-Wickert 2006 L. Thorn-Wickert, Manuel Chrysoloras (ca. 1350-1415). Eine Biographie des byzantinischen Intellektuellen vor dem Hintergrund der hellenistischen Studien in der italienischen Renaissance (Frankfurt am Main 2006).
- Tölle-Kastenbein 1983 R. Tölle-Kastenbein, Bemerkungen zur absoluten Chronologie spätarchaischer und frühklassischer Denkmäler Athens, *AA* 1983, 573-584.

- Tölle-Kastenbein 1986 R. Tölle-Kastenbein, Frühklassische Peplosfiguren. Typen und Repliken, AntPl 20, 1986.
- Τριάντη 2005 I. Τριάντη, Ο Λουδοβίκος Ροσς και τα γλυπτά των Κυκλάδων, in: Goette – Palagia 2005, 175-188.
- Tsetskhladze 2006-2008 G. R. Tsetskhladze, Greek colonisation: an account of Greek colonies and other settlements overseas I-II (Leiden 2006-2008).
- Tsigarida 2006 I. Tsigarida, Solon – Begründer der Demokratie? Eine Untersuchung der sogenannten Mischverfassung Solons von Athen und deren „demokratischer“ Bestandteile (Bern 2006).
- Tuchelt 1970 K. Tuchelt, Die archaischen Skulpturen von Didyma. Beiträge zur frühgriechischen Plastik in Kleinasien (Berlin 1970).
- Tuchelt 1992 K. Tuchelt, Branchidai – Didyma. Geschichte und Ausgrabung eines antiken Heiligtums (Mainz am Rhein 1992; revidierte Ausgabe der Erstausgabe 1991).
- van der Vin 1980 J. P. A. van der Vin, Travellers to Greece and Constantinople. Ancient monuments and old traditions in medieval travellers' tales I-II (Istanbul 1980).
- van Wees 2000 H. van Wees, War and Violence in Ancient Greece (London – Swansea 2000).
- van Wees 2000 H. van Wees, The Development of the Hoplite Phalanx: Iconography Reality in the Seventh Century, in: H. van Wees 200, 125-166.
- VerSteeg 2010 R. VerSteeg, The essentials of Greek and Roman law (Durham 2010).
- Vierneisel – Leinz 1980 K. Vierneisel – G. Leinz (Hrsg.), Glyptothek München 1830-1980. Ausstellungskatalog München (München 1980).
- Voigt 1960 G. Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder Das erste Jahrhundert des Humanismus I <sup>4</sup>(Berlin 1960).
- Vollkommer 2001-2004 R. Vollkommer, Künstlerlexikon der Antike I-II (Leipzig 2001).
- Vollkommer 2001a Künstlerlexikon der Antike I (2001) 76 f. s. v. Archermos (R. Vollkommer).

- Vollkommer 2001b Künstlerlexikon der Antike I (2001) 200. s. v. Ekphantos (R. Vollkommer).
- Vorster 2002 Chr. Vorster, Früharchaische Plastik, in: Bol 2002, 97-132.
- Webb 2012 R. Webb, Describing Rome in Greek. Manuel Chrysoloras' *Comparison of old and new Rome*, in: Odorico – Messis 2012, 123-133.
- Weber 2004 Künstlerlexikon der Antike II (2004) 333 f. s. v. Pythagoras (M. Weber).
- Wehgartner 1993 I. Wehgartner (Organisation u. wiss. Betr.), Die Etrusker und Europa, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1993).
- Weisbach 1957 W. Weisbach, Stilbegriffe und Stilphänomene (Wien 1957).
- Weiss 1972 Dizionario biografico degli Italiani XV (1972) 198-200 s. v. Buondelmonti, Cristofora (R. Weiss).
- Weiss 1973 R. Weiss, The Renaissance Discovery of Classical Antiquity (Oxford 1973; Reprint Oxford 1969).
- Weissert 1999 C. Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert (Berlin 1999).
- Weitz 2005 K. Weitz, Ägyptische Bronzevotive in griechischen Heiligtümern (Kat 67-74), in: Beck – Bol – Bückling 2005, 133-137.
- Wickhoff 1895 F. Wickhoff – W. Ritter von Hartel (Hrsg.), Die Wiener Genesis, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 15/16 (Prag 1895).
- Wiebenson 1969 D. Wiebenson, Sources of Greek Revival Architecture (London 1969).
- Wiggen 2001 M. Wiggen, Die Laokoon-Gruppe. Archäologische Rekonstruktion und künstlerische Ergänzungen (Mainz 2011).
- Willers 1975 D. Willers, Zu den Anfängen der archaistischen Plastik in Griechenland, 4. Beih. AM (Berlin 1975).
- Williams 1996 D. Williams, Refiguring Attic Red-Figure. A Review Article, RA 1996, 241-252.
- Wilton-Ely 2013 J. Wilton-Ely, Piranesi Paestum & Soane (München – London – New York 2013).

Wissowa 1903	RE I,9 (1903) Sp. 330 s.v. Diana (Georg Wissowa).
Wittkower 1938	R. Wittkower, Piranesi's parere su l'Architettura, JWCI II, 1938, 147-158.
Woodward – Austin 1925/1926	A. M. Woodward – R. P. Austin, Some Note-Books of Sir William Gell, BSA 27, 1925/1926, 67-80.
Woodward 1926/1927	A. M. Woodward, Some Note-Books of Sir William Gell, BSA 28, 1926/1927, 107-127.
Wölfflin 1912	H. Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften I (Berlin 1912).
Wölfflin 1984	H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von H. Faensen (Dresden 1984; Erstauflage München 1915).
Wulfram 2001	H. Wulfram, Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis <i>De re aedificatoria</i> (München 2001).
Wünsche 1980	R. Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen für die Glyptothek, in: Vierneisel – Leinz 1980, 23-83.
Wünsche 1985	R. Wünsche, „Göttliche, paßliche, wünschenswerthe und erforderliche Antiken“ L. v. Klenze und die Antikenerwerbungen Ludwigs I., Der Ankauf des „Apoll von Tenea“, in: Frese 1985, 91-98.
Wünsche 2011	R. Wünsche, Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München (Lindenberg im Allgäu 2011).
Zagdoun 1989	M.-A. Zagdoun, La sculpture archaisante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du haut-empire (Paris 1989).
Zanker 1987	P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987).
Zazoff 1983	P. Zazoff, Die antiken Gemmen, HdArch 6 (München 1983).
Zazoff – Zazoff 1983	P. Zazoff – H. Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft (München 1983).

- Zerbst 2011                      A. Zerbst, Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis (Diss. Technische Universität Braunschweig 2008-München 2011).
- Zimmer 2004                     J. Zimmer, Die Aegineten in Berlin, *JbBerlMus* 46, 2004, 7-104.
- Zimmermann 1993              K. Zimmermann, Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften (Rostock 1993).
- Zippel 1890                      G. Zippel, Niccolò Niccoli. Contributo alla storia dell' Umanesimo (Florenz 1890).

# Index

Kursiv gedruckte Zahlen kennzeichnen Fußnoten.

## Personenregister

- Adam, J. ....74  
Adrastos .....39  
Ageladas von Argos .....43, 44, 46  
Aglaophon d. Ält. ....11  
Aischylos .....12, 15  
Alberti, L. ....62  
Alberti, L. B. ....65, 66  
Alexander d. Gr. .41, 48, 77, 113, 120, 135, 144  
Alkamenes .....16  
Amphiaraos .....39, 40  
Anaximander ..... 9  
Angell, S. ....108, 111–13  
Antigonos von Karystos .....14  
Antonini Barone di San Biase, G. ....63  
Apelles .....12, 113  
Apollodor von Athen .....14  
Archermos von Chios .....149  
Archilochos ..... 9  
Argyropulos, J. ....17  
Aridikes aus Korinth .....56, 58  
Aristogeiton .....45  
Aristokles .....128  
Aristoteles .....41, 46  
Arrhachion von Phigaleia .....11  
Athenis .....15  
Augustus .....26, 48, 72, 122  
Bandini, D. ....18  
Barsanti, C. ....20  
Bellori, G. P. ....52  
Berendis, H. D. ....72  
Bertsch, D. ....130  
Bessarion, B. ....17  
Bianconi, G. L. ....36, 51, 71, 72  
Blasi, S. M. de .....52  
Blondel, F. ....81  
Bodnar, E. W. ....67  
Böttiger, K. A. .... 111, 126, 158  
Bramante, D. .... 65  
Braun, E. .... 129  
Breval, J. D. .... 62  
Brøndsted, P. O. .... 88, 94  
Brown, B. L. .... 67  
Brunn, H. .141, 142–46, 146, 149, 151, 153, 157, 158, 159, 160  
Buonarroti, F. .26–27, 27, 28, 32, 51, 53, 55  
Buondelmonti, C. .... 18–20, 20, 21, 127  
Burckhardt, J. .... 6, 160  
Burman, P. .... 63  
Capaccio, G. C. .... 52  
Caylus, A. C. Ph. de . 29, 30–33, 34, 35, 36, 37, 51, 59, 70, 81, 154  
Champoiseau, Ch. .... 22  
Champollion, J.-F. .... 134  
Chandler, R. .... 83, 88, 90, 122, 131  
Choiseul-Gouffier, M. G. Fl. A. de 83, 106, 107  
Christ, J. Fr. .... 60  
Chrysoloras, M. .... 17, 18  
Cicero, M. Tullius 7, 11, 12, 16, 17, 36, 155  
Clarac, Ch. O. F. J. B. de ..... 107  
Cockerell, Ch. R. .... 88, 89, 90, 102–4  
Coke, Th. .... 26  
Combe, T. .... 94  
Creuzer, Fr. .... 127, 158  
Cyriacus von Ancona .... 18, 20–24, 67, 68, 131  
d’Italinsky, A. .... 59  
d’Orville, J. Ph. .... 62  
da Martoni, N. .... 17  
da Vinci, L. .... 24  
Dädaliden ..... 15  
Daidalos ....11, 15, 29, 34, 58, 98, 116, 117, 118, 138



de Piles, R. ....	81	Furtwängler, A. ..	13, 89, 148, 146–49, 151, 160
Delfino, P. ....	20	Galilei, G. ....	13
Demaratos ....	57	Gatta, C. ....	63
Demetrios von Alopeke ....	16	Gattilusio, P. ....	22
Demetrios von Phaleron ....	11, 12	Gell, W. Sir ....	131
Demokrit von Abdera ....	13, 14, 15	Gentz, H. ....	82
Dempster, Th. ....	26, 32, 51	George, St. ....	161
Despuig, A., Kardinal ....	85	Gerhard, E. ....	86
d'Hancarville, Baron ....	55–59	Gioffredo, M. ....	64
Dio Chrysostomos (auch Dion von Prusa) .....	11	Goethe, J. W. v. ....	75, 76, 78, 81, 103
Diodoros ....	29, 34, 98, 134, 137	Gori, A. Fr. 25, 26, 27–30, 32, 48, 51, 52, 53, 155	
Diogenes Laertios ....	15	Graf Felice Gazola ....	70
Dion Chrysostomos (auch Dion von Prusa) .....	11, 60	Graf zu Stolberg ....	82
Dionysios von Halikarnassos ....	11, 12	Gropius, G. Chr. ....	91, 94, 95
Dipoinos ....	116, 118	Grosley, P.-J. ....	64, 70
Dodwell, E. ....	83, 104–6, 126, 158	Gruben, G. ....	21
Droysen, J. G. ....	144	Grunwald, Chr. ....	96
Dubois, L. J. J. ....	83, 107	Guarnacci, M. ....	70
Dupaty, C. M. ....	74	Hadrian ....	49, 116, 117
Earl of Leicester ....	59	Hageladas ....	11, 15
Ekphantos aus Korinth ....	56, 57, 58	Haller v. Hallerstein, Baron C. ..	88, 89, 90, 93, 94, 95
Endoios ....	133	Hamilton, W. ....	54, 55–59, 108
Eschenburg, J. J. ....	59	Harmodios ....	45
Eucheir ....	58	Harris, W. ....	108, 111
Eugen IV. ....	20	Heg(es)ias ....	11, 15, 16, 36, 44, 46
Eukleides ....	107	Hegel, G. W. Fr. ....	6, 160
Euphranor ....	120, 144	Heraklit von Ephesos ....	9
Evans, Th. ....	111	Herodotos ....	38, 41, 43, 57, 134
Fauvel, L.-Fr.-S. ....	89, 90, 94	Hesiod ....	9
Fazello, T. ....	62	Heyne, Chr. G. ....	59–61
Felibien, A. ....	81	Hirt, A. ..	38, 47, 77, 78, 79, 82, 86, 87, 100–102, 102, 104, 119–21, 126, 143, 146, 157
Fellows, Ch. ....	129	Homer ....	9, 19, 36, 38, 134
Ficoroni, F. ....	52	Homolle, Th. ....	149, 150
Fischer von Erlach, J. B. ....	68	Horatius, Q. Flaccus ....	53
Flasch, A. ....	143	Hugues, P. Fr. - s. d'Hancarville, Baron	55
Flaxman, J. ....	81, 126	Hülßen, Chr. ....	67
Foster, J. ....	88, 89, 95	Iremonger, L. R. ....	73
Franzoni ....	95	Jahn, O. ....	135–37, 141, 142, 145, 146, 157, 158
Fréart de Chambray, R. ....	66, 67	Jenkins, I. ....	58, 59
Friederichs, C. ....	45	Johannes VIII., Kaiser ....	22
Friederichs, K. ....	145	Kalamis von Athen ....	15, 16, 36, 139
Friedrich, Prinz von Dänemark und Norwegen .....	85		

Kalkmann, A. ....	13, 14	Montfaucon, B. de ....	25, 26, 68
Kallimachos ....	48, 49	Mori, B. ....	70
Kalon ....	11, 15, 16, 36	Mosca, G. ....	63
Kanachos aus Sikyon ....	11, 16, 36	Most, G. W. ....	6
Kauffmann ....	95	Müller, K. O. ....	80, 107, 108, 118, 121–25, 126, 130, 132, 134, 138, 139, 141, 143, 146, 148, 157
Kekulé von Stradonitz, R. ....	151, 153, 160	Münter, Fr. ....	64, 77
Kephalides, A. W. ....	78	Mylne, R. ....	72
Kleiner, D. E. E. ....	67	Myron ....	12, 13, 15, 16, 36, 41, 44, 45, 47, 50, 101, 120, 139, 144
Klenze, L. v. ....	97, 110, 112, 130	Nepos, C. ....	57
Kleomenes ....	120	Nerva ....	122
Kleopatra ....	48	Nesiotes ....	11, 45
Koës, G. ....	88	Newdigate, Sir Roger ....	73
Kritios ....	11, 45	Newton, Ch. ....	83, 132, 133
Kypselos (Tyrann von Korinth) ....	10, 57, 58, 77	Niccoli, N. ....	18, 19
Kyros II. ....	45	Nietzsche, Fr. ....	6, 161
La Chausse, M. A. de ....	25–26, 58	Nord, Fr. ....	105
Labacco, A. ....	66	Oeser, A. Fr. ....	81
Lange, J. ....	151	Onatas ....	11, 43, 91, 102
Le Roy, J.-D. ....	68, 69, 77, 79	Orsini, G. ....	19
Leake, W. ....	105	Overbeck, J. ....	137–42, 142, 143, 145, 149, 151, 152, 157, 158, 159
Leonardos, M. ....	153	Oxé, A. ....	47
Linckh, J. ....	88, 89, 90, 94	Paciaudi, P. M. ....	34, 37, 38, 155
Loeschke, G. ....	152	Palladio, A. ....	66
Lord North of Wroxton ....	74	Pancrazi, G. M. ....	63, 72
Ludwig I., König ....	130	Paoli, P. A. ....	70
Ludwig von Bayern, Kronprinz ....	88, 93, 94, 95, 96, 110	Paoli, S. ....	52
Luttrell, A. T. ....	19	Parmenides ....	9
Lutz, Th. ....	76	Pars, W. ....	88
Lysippos ....	13, 15, 16, 37, 41, 113, 121, 139, 144	Parthenopaios ....	39
Maffei, S. ....	34	Pausanias, Perieget ....	8, 10, 11, 12, 32, 43, 57, 60, 61, 86, 89, 91, 99, 101, 121, 137
Major, Th. ....	73, 76	Peiresc, N.-C. de Fabri ....	25
Marcus Antonius ....	48	Peisistratiden ....	10
Martini, W. ....	144	Peisistratos von Athen ....	45
Mazzocchi, A. S. ....	51	Percevals ....	94
Medici, Cosimo II. de ....	26	Perikles ....	58, 72, 77, 81, 83, 100, 103, 109, 112, 123
Meyer, J. H. ....	38, 76, 113–16, 126, 134, 146, 157	Pevsner, N. ....	68
Michaelis, A. ....	136	Phidias ....	11, 12, 13, 16, 41, 42, 44, 45, 47, 67, 72, 76, 82, 83, 93, 94, 100, 103, 104, 109, 113, 114, 116, 118, 120, 121, 123, 139, 140, 144, 155
Michiel, M. ....	62, 69		
Milchhöfer, A. ....	153		
Millin, L.-A. ....	111		
Millingen, J. ....	107		
Mirabella und Alagona, V. ....	62		

Pinciani .....	95	Schweitzer, B. ....	13, 14
Piranesi, F. ....	70	Seeger de Vries .....	21, 23
Piranesi, G. B. ....	70, 71	Serlio, S. ....	65, 66
Pisani, P. ....	108–10, 111, 112	Sextus Pompeius .....	48
Platon .....	15	Shute, J. ....	66
Plethon, G. G. ....	17	Sickler, Fr. K. L. ....	81, 86
Plinius d. Ält., C. Secundus ..	7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 37, 44, 47, 56, 57, 58, 60, 65, 155	Silvestri, D. ....	19
Pococke, R. ....	68, 72	Skopas .....	41, 121, 139
Polygnotos .....	11, 12	Skyllis .....	116, 118
Polyklet .....	12, 15, 16, 41, 44, 83, 120, 121, 123, 139, 144	Soane, John .....	74
Polykrates (Tyrann von Samos) .....	10, 34	Solon .....	9, 10
Polyneikes .....	39, 40	Spon, J. ....	21, 68, 77, 88
Pompeius .....	122	Sprigath, G. ....	14
Poseidipp von Pella .....	15	Stackelberg, Baron O. M. v. ....	88, 94
Postel, G. ....	28	Stark, B. ....	142
Praxiteles .....	16, 41, 113, 121	Stieglitz, Chr. L. ....	72, 78, 82
Prokesch-Osten, A. v. ....	130	Stosch, Baron Philipp v. ....	49
Psammetichos I. ....	84, 120, 124, 126, 132, 135	Stuart, J. ....	69, 77, 88, 90
Ptolemaios, K. ....	18	Suetonius, C. Tranquillus .....	26
Pulini .....	95	Sulla .....	122
Pythagoras von Rhegion .....	13, 120, 139	Summonte, P. ....	62, 69
Quintilianus, M. Fab. ..	7, 11, 12, 15, 16, 17, 29, 36, 155	Swinburne, H. ....	75, 78
Raffael da Urbino ....	39, 42, 54, 55, 56, 103	Tarquinius Priscus, röm. König .....	57
Revet, N. ....	69, 77, 88, 90	Telephanes aus Sikyon .....	56, 58
Richter, G. M. A. ....	11, 130	Tertullian .....	29
Riedesel, J. H. ....	47, 119	Texier, Ch. ....	131
Riegl, A. ....	153, 160, 161	Thales von Milet .....	9
Rilke, R. M. ....	161	Theodosius I. ....	139
Rode, A. ....	79	Thiersch, Fr. ....	116–19, 126, 146
Rosa, A. ....	70	Thomas, R. ....	116
Ross, L. ....	127, 128, 132, 134–35, 146, 152	Thorvaldsen, B. ....	95, 96, 97
Rousseau, J.-J. ....	81	Tischbein, J. H. W. ....	59
Salmasius, C. ....	35	Tournefort, Pitton de .....	21
Salutati, C. ....	18, 19	Tydeus .....	39
Sanfelice, F. ....	63, 69	Ulrich, L. ....	96
Sangallo, G. da .....	67	Valletta, G. ....	52
Sappho .....	9	Varro, M. T. ....	14
Sauerlandt, M. ....	153	Vasari, G. ....	30
Scaliger, J. C. ....	35	Vergilius, P. Maro .....	36
Schedel, H. ....	20	Vignola, J. B. da .....	66
Schelling, Fr. W. J. v. ....	97, 99–100, 100, 102, 104, 126, 156	Visconti, E. Q. ....	126
		Viterbo, A. da .....	28
		Vitruvius, Pollio ..	14, 48, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 77, 79
		Wagner, J. M. v. ....	88, 93, 94, 95, 97–99, 99, 100, 126, 145, 146

Welcker, Fr. G. ....	86, 121, 138, 139
Wentworth Beaumont, Th. ....	105
Wheler, G. ....	68, 88
Wickhoff, F. ....	153, 160
Winckelmann, J. J. ..7, 28, 33, 34–55, 55, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 71, 72, 73, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 90, 92, 102, 104,	109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 131, 133, 135, 139, 141, 144, 146, 153, 154, 155, 156, 157, 158
	Wolf, Fr. A. .... 119
	Xenokrates von Athen ..... 13, 14, 15
	Zoëga, J. G. .... 47, 85–88

## Ortsregister

Actium .....	48	Attika, Velanideza .....	128
Ägäis .....	19, 20	Böotien .....	152
Ägina .....88, 89, 91, 93, 101, 103, 104, 115, 116, 128, 145		Branchidai-Didyma .....	131
Ägina, Aphaiatempel .....83, 89, 102, 121		Calvi .....	25
Ägina, Berg Oros .....	89	Campanien .....	53
Agrigent .....61, 62, 63, 72, 73, 82		Capaccio .....	64
Agrigent, Concordia-Tempel .....63, 73		Capodimonte .....	63, 70
Agrigent, Tempel des olympischen Zeus.. 62		Capua .....	25, 58
Ägypten ..7, 9, 15, 20, 32, 33, 70, 71, 84, 85		Chianti .....	24
Ainos .....	22	Chios .....	19
Akragas - s. Agrigent .....	61	Cumae .....	25, 52, 58, 59
Amyklai .....	61	Delos .....8, 19, 20, 21, 26, 68, 127, 152	
Ancona .....	20	Delos, Apollon-Heiligtum .....	19
Ancona, Trajansbogen .....	20	Delos, Apollontempel .....	149
Arezzo .....	24, 25, 28	Delphi .....	7, 86, 149, 150, 152
Ariccia .....	85	Delphi, Apollonheiligtum .....	150
Athen 7, 8, 10, 13, 14, 24, 59, 67, 68, 88, 89, 90, 91, 94, 107, 130, 150		Delphi, Siphnierschatzhaus .....	150
Athen, Agora .....	8	Didyma ..... 7, 24, 122, 131, 132, 152	
Athen, Akropolis .....69, 133, 149, 150		Didyma, Apollonheiligtum .....	132
Athen, Akropolismuseum .....	133	Didyma, Temenos .....	132
Athen, Archäologisches Nationalmuseum 127, 128, 152		Ephesos .....	149
Athen, Erechtheion .....	133, 150	Etrurien .....	27, 32, 33
Athen, Kerameikos .....	8, 149	Euböa .....	24
Athen, Parthenon 67, 68, 71, 72, 76, 92, 99, 101		Fayum .....	15
Athen, Propyläen .....	68, 69	Fiesole .....	29
Athen, Tempel des Augustus .....	68	Florenz .....	21, 22
Athen, Theseion .....	68	Florenz, Archäologisches Nationalmuseum .....	26, 28
Athen, Theseustempel .....	102	Frankfurt .....	130
Athikia .....	130	Galata .....	106
		Girgenti .....	79
		Halikarnassos .....	11, 12
		Herkulaneum .....	49
		Imbros .....	22

Jerusalem .....	24	Peloponnes .....	17
Kampanien .....	52, 53	Perugia .....	25, 39
Kap Exomyti .....	152	Phigalia .....	11
Kaulonia .....	43	Phigalia, Agora .....	11
Kleinasien .....	9, 20	Pila .....	25
Konstantinopel .....	24	Plataeae .....	102
Korinth ....10, 68, 77, 82, 105, 106, 122, 130		Plataiai .....	10
Korinth, Apollontempel .....	68, 76, 77	Poseidonia .....	43, 71
Kreta .....	19, 24	Prusa .....	11
Kykladen .....	24	Rhodos .....	19, 24
London, Britisches Museum ... 19, 59, 108,		Rom .... 15, 20, 51, 65, 66, 68, 69, 70, 73, 75,	
129, 131, 132		82, 85, 93, 95, 97, 102, 122, 154	
Louvre, Museum .....	22	Rom, Apollon-Tempel .....	48
Malta .....	94, 95	Rom, Basilica Aemilia .....	65
Marathon .....	10	Rom, Forum Romanum .....	65
Mertese .....	105	Rom, Kapitolinisches Museum .....	106
Milet .....	23, 24, 132	Rom, Marcellustheater .....	65, 66
München .....	97, 146	Rom, Museum Barberini .....	25
München, Glyptothek .....	96, 97, 130, 143	Rom, Parthenon .....	102
Mykonos .....	21	Rom, Villa Albani .... 38, 45, 46, 47, 49, 50,	
Mylae .....	48	106, 114, 124, 140, 141	
Naxos .....	127	Rom, Villa Hadriana .....	102
Naxos, Apollonas .....	127	Salamis .....	10
Naxos, Apollon-Heiligtum .....	19, 127	Samos .....	10, 34
Neapel .... 51, 52, 59, 63, 64, 65, 70, 108		Samothrake .....	22, 106
Nemea, Jupitertempel .....	78	Sant' Angelo Muxaro .....	47
Nemisee .....	85	Segest .....	79
Nola .... 25, 51, 53, 58, 59		Segesta .....	62, 63, 82
Olympia .....	7, 149	Selinunt .... 8, 61, 62, 63, 79, 82, 108	
Oxford .....	22	Selinunt, Akropolis .....	108
Padua .....	20	St. Petersburg .....	34
Paestum ... 61, 62, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72,		Sybaris .....	47
73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82		Syrakus .....	61, 62, 63, 82
Paestum, Athena-Tempel .....	61	Tarquinia .....	24
Paestum, Cerestempel .....	73	Tenea .....	8, 130
Paestum, Hera-Tempel I .....	61, 77	Tenedos .....	106
Paestum, Poseidontempel ... 61, 63, 71, 73,		Theben .....	39
76, 77, 78, 82		Thera .....	8, 128
Palaiopolis .....	22	Thorikos .....	68
Palatin, Rom .....	14, 48	Tivoli .....	32
Palermo .....	110	Toskana .....	25, 27
Palermo, Museo Archeologico Regionale..		Troja .....	58
108		Vatikan, Museo Etrusco Gregoriano ....29	
Palma de Mallorca, Schloss Bellver .....	85	Villa Hadriana, bei Tivoli .....	32
Paris, Louvre .....	83, 106, 107	Volo .....	91
Paros .....	19, 87	Vorderer Orient .....	7, 9

Xanthos .....129  
Zante .....91, 94

Zypern ..... 24

## Sachregister

Agamemnon .....105, 107  
Agamemnon zu Elis, Statue .....43  
Ägineten .....8, 88–105, 106, 109, 110, 111,  
112, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122,  
125, 126, 127, 128, 130, 133, 145, 149,  
151, 153, 156, 158  
äginetischer Stil ...91, 97, 99, 100, 101, 102,  
120, 121, 123, 130, 148  
Ägis .....25  
altattischer Stil .....121, 148  
Ancharia .....29  
Antenor-Kore .....150  
Aphaia .....89  
Aphrodite .....105  
Apollines .....128, 152  
Apollon .....26, 47, 49, 105, 127, 141, 152  
Apollon Barberini .....45, 46, 47, 50  
Apollon Kitharodos .....26  
Apollon Pythios .....128  
Apollonstatue, Typus Kassel .....47  
archaischer Bronzekopf, Berliner Museum  
143  
archaischer Stil .....106  
archaisches Relief von Samothrake .....83  
Archaismen .....48  
Archaismus .....49, 50, 101, 102, 116, 127  
Archaismus, Def. .... 8  
archaistischer Stil .....123, 127  
Arethusa .....43  
Ariadne .....25  
Aristionstele .....8, 128  
Aristogeiton .....46  
Arrhachion, Statue .....32  
Arringatore, Pila .....25  
Artemis .....25, 26, 43, 47, 49, 105  
Athena .....25, 48, 49, 90, 96, 105, 108, 110

Athena aus Orte, Villa Albani .. 45, 46, 49,  
50, 114, 124, 140, 141  
Athena, Typus Vescovali ..... 27  
attischer Stil ..... 99, 100, 101, 141, 147, 148  
Aufstieg-Blüte-Zerfall-Schema ..... 35, 38  
autochthone Entwicklung ..... 85, 117, 119,  
124, 126, 130, 133, 134, 137, 138, 157  
Basilika - s. Paestum, Hera Tempel ..... 61  
Basrelief, „L’Ercole riposante“ ..... 106  
Basrelief, Tötung des Neoptolemos durch  
Orest ..... 86  
Branchiden ..... 7, 24, 83, 122, 130–33  
Bronzekuros, archaisch, ehem. Sammlung  
Nani ..... 34, 37  
Brunneneinfassung, zwölf Götter und  
Herakles zeigend ..... 49  
Buckellöckchen ..... 45, 50  
Bustrophedon ..... 57  
Campana supellex ..... 53  
Ceres ..... 33  
Chimäre, Arezzo ..... 25, 28  
Chiton ..... 22, 23, 47  
dädalischer Stil ..... 148  
Diana ..... 25, 36, 49  
Diana Nemorensis ..... 85  
Dionysos ..... 25, 26, 108, 127, 152  
Dioskuren ..... 116  
Dioskuren vom Kapitol, Rom ... 46, 47, 50  
Dodwellmaler ..... 105  
Dodwell-Puteal ..... 121  
Dorica ..... 61  
dorische Bauweise/ Säulenordnung .... 63,  
64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76,  
77, 78, 79, 80, 82, 135, 154  
dorische Kunstschule ..... 123, 136, 145  
Elgin Marbles ..... 133

Entwicklungsmodell .....	13, 14, 30, 31, 41, 103, 121, 139, 153, 154
Epeios .....	107
Epochengliederung ..	50, 60, 110, 119, 121, 135, 144, 153, 155, 156
Euthydikos-Kore .....	150
Fechter Borghese .....	103
Fin de Siècle .....	161
Genien .....	53
Gigant .....	108
Grabstein des Dichters Alkman .....	50
Grand Tour .....	26, 64, 65
Harmodios .....	46
Harpyienmonument .....	129
Hebe .....	105
Hellenismus ..	6, 11, 12, 15, 16, 139, 144, 158
Hera .....	61, 105
Herakles .....	25, 105, 108
Hermes .....	25, 105
Hestia Giustiniani ..	45, 46, 47, 50, 115, 116
heturisch ..	37, 38, 43, 44, 46, 49, 52, 53, 54, 59
Himation .....	23
Historismus .....	160
Hoplitenphalanx .....	9
Horror vacui .....	61
ionische Bauweise/ Säulenordnung ..	65, 66
ionische Kunstschule ....	123, 136, 145, 147
ionischer Stil .....	133, 148
Isis .....	32
Jagdkrater - s. Kolonettenkrater, korinthisch .....	57
Jupiter .....	88
Jupiter Panhellenius .....	89, 93
Jupiter Tonan, Tempel, Rom .....	46
Kalos-Inschriften .....	51
Karneol, Tydeus darstellend .....	114
Kerkopen .....	108
Kerykeion .....	25, 105
Kithara .....	47
Kitharoedenrelief ..	47, 49, 84, 101, 102, 116, 148, 155
Kitharoedentracht .....	47
Klassik .....	6, 11
Klassizismus .....	161
Kleisthenes, Reformen .....	10
Kleobis .....	21
Kleobis und Biton .....	151
Kolonettenkrater, korinthisch ...	54, 56, 57, 58
Kolonisation, griech. ....	9
korinthische Bauweise/ Säulenordnung ...	65, 66, 72, 75, 84
kretisch-dädalische Kunstschule .....	147
Kulturepoche .....	160
Kulturpessimismus .....	161
Kuros .....	128
Kuros A aus Sunion .....	21
Kuros von Apollonas .....	135
Kuros von Tenea .....	129–30, 133, 140, 141, 147, 153
Kuros von Thera ..	8, 127–28, 135, 147, 152
Kypseloslade .....	57, 60, 114
lakonischer Stil .....	147
lakonisches Heroenrelief .....	148
Laokoon .....	103, 121
Leto .....	47, 105
Leukothea-Relief ...	38, 39, 83, 87, 114, 121
Libation .....	47
Löwentor von Mykene .....	138
Mantheos-Relief .....	50
Marmorrelief aus Samothrake, archaisch ..	106–8
Medusa .....	108
Meidias-Hydria .....	56
Merkur .....	49
Metopen von Selinunt ..	8, 108–13, 117, 121, 122, 140, 141, 157
Minerva .....	25, 89
Monochromatik .....	56
Moschophoros .....	150
Musen .....	22, 23
Naxier-Koloss ..	19, 20, 21, 22, 127, 135, 151
Nereiden-Monument aus Xanthos .....	129
Nikandre .....	149
Nike .....	47
Nike von Delos .....	147, 149
Niobe .....	102
Oinochoe .....	25
Originalität d. griech. Kunst ..	117, 119, 123, 124, 126
Paestum, Cerestempel .....	61

Pallas, Kopf, Tetrachme aus Athen ..43	Satyr ..... 25, 26
Panathenäische Spiele .....53	Silen ..... 26, 27
Panjonismus .....152	Simplicité ..... 81
Pankretismus .....152	Sitzfigur der Athena, spätarchaisch ... 133
Pelasger .....38	Society of Dilettanti ..... 88, 122, 131
Pelike .....25	Solon, Reformen ..... 10
Peplos .....22	Spes, Statue ..... 96, 97
Periodisierung ....7, 15, 35, 36, 60, 139, 155	Spolien ..... 15
Peripteros .....66, 68	staseis ..... 10
Perlstab .....33	Stein von Rosetta ..... 134
Perserschutt .....150	Stilentwicklung ..... 141
Perseus .....108	stilistische Beeinflussung von aussen . 130,
Petasos .....25	132, 134, 135, 136, 137, 138, 146, 147,
Plinthe .....21, 33, 34, 65	152, 157
Polos .....23	Stilperiodisierung .. 60, 109, 113, 116, 120,
Polychromie .....90, 99	125
Portolane („Hafenverzeichnisse“) .....18	Stosch'scher Stein ..... 39, 59, 114, 125
Poseidon .....61	Strenger Stil ..38, 44, 47, 75, 76, 82, 83, 114,
Positivismus .....160	115, 116, 128, 155
Proserpina, Tetrachme aus Syrakus..43	Subarchaik ..... 119, 123, 137, 148
Puteal, archaisch .....105, 106	subarchaisch ..... 108
Puteal, Zwölfgötterzug darstellend ....106	Subarchaische Werke, Def. .... 8
Pyxis, schwarzfigurige mittelkorinthische 105	Talhybios ..... 107
Relief vom Nemisee .....86, 121	Thron des Apoll in Amyklai ..... 61, 114
Relief, Pan und drei Nymphen zeigend .... 49	Toreutik ..... 12
Reliefs des Löwengrabes von Xanthos ..... 129	toskanische Bauweise/ Säulenordnung . 65
Renaissance .....17, 24, 65, 66	Tydeus ..... 114
Rex Nemorensis .....86	Tyrannenmörder ..... 50
Rokoko .....80	Tyrannis ..... 10
Romantik .....117	Wachstum-Blüte-Zerfall-Schema ... 30, 31,
Rundbasis, Merkur, Apollon und Diana zeigend .....49	60, 103, 110, 113, 116, 119, 125, 135, 153, 154, 157
	Wiener Schule ..... 153, 161
	Zeus ..... 48, 61, 89
	Zeus Panhellenios ..... 89